RENCONTRE RICHARD THOMPSON PAR BILL WATTERSON, L'AUTEUR DE CALVIN & HOBBES

KA BOOM 14

MAGAZINE DE BANDE DESSINÉE

MAI - JUILLET 2016
7,95 EUROS

CATHERINE MEURISSE PAR BLUTCH
LUZ PAR JEAN-CHRISTOPHE MENU

L'APRÈS CHARLIE

Sommaire

KAZUTO TATSUTA & TAKASHI IMASHIRO : FUKUSHIMA, 5 ANS APRÈS
NYLSO ◆ JOCHEN GERNER ◆ ROBERT McGINNIS ◆ STANISLAS...

KABOOM N°14 • MAI JUILLET 2016 • TRIMESTRIEL • 7,95 € • DOM : 8,90 €
– BEL/LUX : 8,90 € – CAN : 12,50 $CA – N. CAL : 1 050 XPF – POL/S : 1 150 XPF

L 11331 - 14 - F: 7,95 € - RD

Leffe®

RÉVÈLE SON NOUVEAU VERRE

Redécouvrez ses saveurs

BOUQUET PLUS CONCENTRÉ
Une forme plus arrondie et un col plus resserré pour mieux concentrer son bouquet unique.

TENUE DE MOUSSE
Un L gravé au fond du verre qui favorise la libération des bulles et la tenue de la mousse.

TEMPÉRATURE IDÉALE
Afin de maintenir votre bière à température idéale, tenez le nouveau verre sur son relief.

° Leffe, 7 siècles de savoir-faire

Leffe. Redécouvrez le temps.°

L'ABUS D'ALCOOL EST DANGEREUX POUR LA SANTÉ. À CONSOMMER AVEC MODÉRATION.

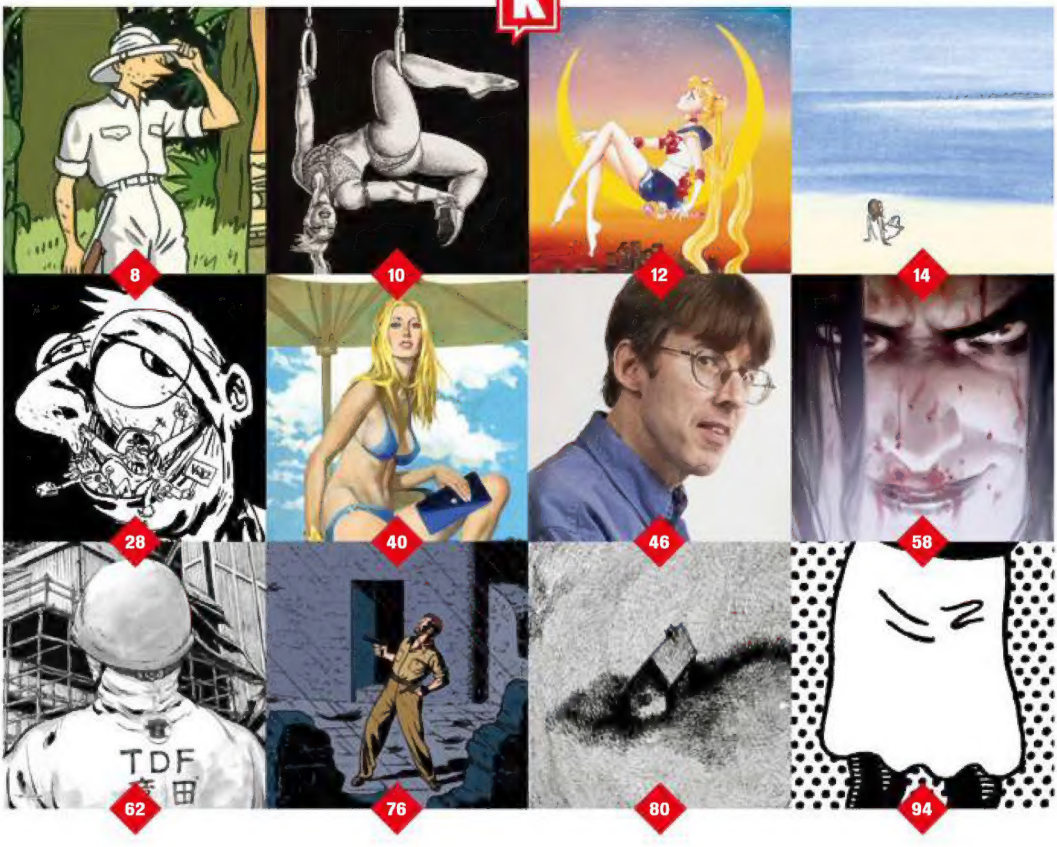
© Dargaud 2016

KABOOM14

ÉDITO

Le dessin, comme beaucoup d'activités, dépend de l'état du corps et de l'esprit. Catherine Meurisse et Luz évoquent leur reconstruction après le traumatisme de l'attentat de *Charlie Hebdo*. Nyslo évoque l'état de demi-sommeil dans lequel il dessine. Kazuto Tatsuya explique comment il doit dessiner de mémoire son reportage dans la centrale dévastée de Fukushima. Interview après interview, la dialectique du dessin, du corps et de l'esprit, est éclairée à travers de multiples situations plus ou moins désirées ou plus ou moins subies. **Stéphane Beaujean**

CODE-BARRES LIBRAIRES
9 791093 038124



KABOOM14

SOMMAIRE

Tendances

8. FRANCE
SAFARIX

10. ÉTATS-UNIS
CRUMB

12. JAPON
SAILOR MOON

Magazine

14. CATHERINE MEURISSE & BLUTCH
METTRE SOUS CLOCHE

28. LUZ & MENU
DE L'INTIME À UNIVERSEL

40. ROBERT McGINNIS
RIEN QUE POUR VOS YEUX

46. RICHARD THOMPSON & BILL WATTERSON
LE COMIC STRIP ET RIEN D'AUTRE

58. SWORD & SORCERY
HISTOIRE D'UNE FANTASY OUBLIÉE

62. KAZUTO TATSUTA & TAKASHI IMASHIRO
FUKUSHIMA DEDANS DEHORS

76. LA TENTATION
REJOINS-MOI, Ô FRÈRE

80 NYLSO
AU CONTACT DE LA NATURE

Avant-première 2016

94. JOCHEN GERNER & EMMANUEL RABU
RG - RENSEIGNEMENTS GÉNÉRAUX

ET S'ILS ÉTAIENT PLUS HUMAINS QUE NOUS...

DUCOUDRAY BAKER

BOTS™

1

© Ankama Éditions, 2016 / Image non contractuelle

DISPONIBLE EN LIBRAIRIE

ET SUR WWW. ANKAMA-SHOP.COM

ankama

KABOOM14
www.kaboom-magazine.fr
5 passage du Chantier, 75012 Paris

DIRECTEUR DE PUBLICATION
Benoît Maurer
benoit@2b2m.fr

RÉDACTEUR EN CHEF
Stéphane Beaujean

RÉDACTEUR EN CHEF ADJOINT
Victor Maas

DIRECTION ARTISTIQUE
Vincent Montagnana

RÉDACTRICE GRAPHISTE
Julie Dong

SECRÉTAIRES DE RÉDACTION
Élise Lejeune, Élisabeth Violleau

ONT COLLABORÉ À CE NUMÉRO
Martin Pierre Baudry, Blutch, Aurélien Estager, Michel Lagarde, Jean-Christophe Menu, Shoko Takahashi, Toru Takeda, Nicolas Tellop, Fabien Tillon, Bill Watterson, Yacine.

REMERCIEMENTS
Vincent Bernière, Julien Boulesteix, Anne-Gaëlle Fontaine, Constance Frémiot, François Hercouet, Christel Hoolans, Stéphanie Nunez, Catherine Rassat, Louise Rossignol, Naho Yamada, Hélène Werlé.

VISUEL DE COUVERTURE
© Blutch 2016

COMMUNICATION/PARTENARIAT
partenariat@2b2m.fr
ABONNEMENT (p. 65) :
abo@2b2m.fr Tél. : 01 43 42 22 69

GESTION ET INSPECTION DES VENTES
Magali Parra, magali@2b2m.fr Tél. : 05 31 47 35 80
(numéro réservé aux diffuseurs et dépositaires de presse)

RÉGIE PUBLICITAIRE
M*I*N*T
M*I*N*T (Média Image Nouvelle Tendance)
125, rue du Faubourg-Saint-Honoré, 75008 Paris www.mint-regie.com
Directeurs associés : Philippe Leroy philippe@mint-regie.com Tél. : 01 42 02 21 62
Fabrice Régy fabrice@mint-regie.com Tél. : 01 42 02 21 57

Kaboom est édité par SAS 2B2M, 5 passage du Chantier, 75012 Paris www.2b2m.fr

Impression (imprimé aux Pays-Bas - *printed in Netherlands*) : Imprimerie Roto Smeets
Dépôt légal à parution - Commission paritaire : 0116 K 92155 - ISSN : 2264-9182

Distribution : MLP
Distribution librairies : Makassar • ISBN : 9791093038124

La rédaction décline toute responsabilité quant aux opinions formulées dans les articles, celles-ci n'engageant que leurs auteurs. L'envoi au magazine de tout texte manuscrit ou non, photo, document, dessin sous tout support implique l'acceptation par l'auteur de leur libre publication dans le journal. Sauf accord particulier, ces éléments, publiés ou non, ne seront ni rendus, ni renvoyés. La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, au terme des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que « les copies ou reproduction strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à leur utilisation collective » et, d'autre part, que « les analyses et les courtes citations à but d'exemple et d'illustration », toute reproduction, intégrale ou partielle, fait sans le consentement de l'auteur, ses ayants droit ou ayants cause est illicite (alinéa 1er de l'article 40). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal. Tous droits de reproductions et de traductions réservées, pour tous pays et tous supports. Tous droits réservés sur le matériel qui n'aurait pas fait l'objet d'une convention antérieure à la parution à raison de difficultés d'identification liées aux réseaux Internet.

DESPERADOS
DESPERADOS
VERDE
BIÈRE · BEER · BIER
BIRRA · CERVEZA
LIME
MINT
TEQUILA
DESPERADOS VERDE
09.04.15 | 19:05
Crédit photo : Ben Stockley
L'ABUS D'ALCOOL EST DANGEREUX POUR LA SANTÉ. À CONSOMMER AVEC MODÉRATION.

SAFARIX

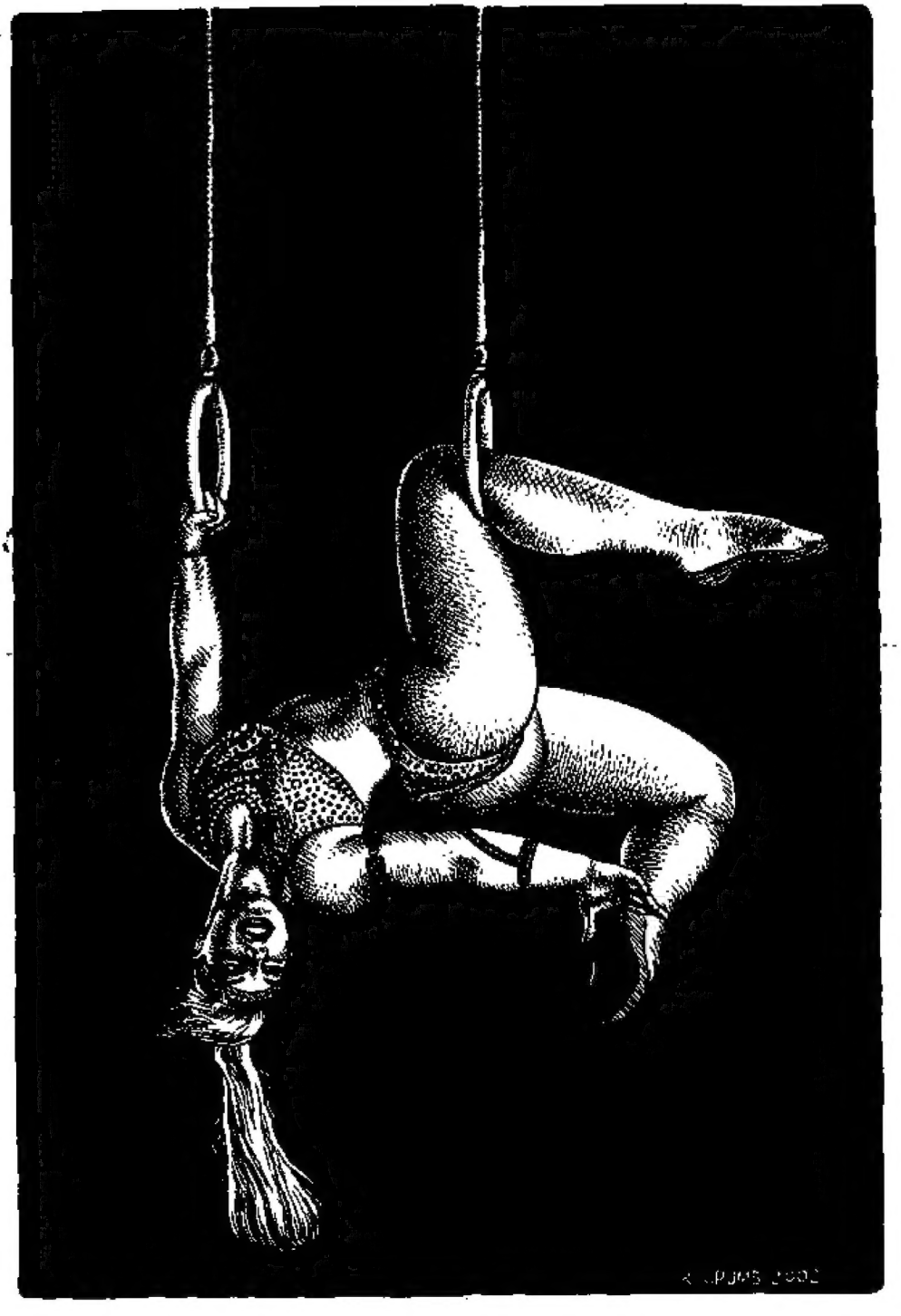
Le Musée de la Chasse et de la Nature cultive son originalité avec une exposition consacrée à la bande dessinée.

Safarix se présente ainsi comme une exposition des chasses fictionnelles qui réunit un ensemble d'artistes et d'œuvres inspirés par l'imaginaire des safaris, et dans laquelle la bande dessinée occupe une place de choix. Les documents originaux exceptionnels prêtés par le Musée de la bande dessinée d'Angoulême, datant du début du XX[e] siècle côtoient les planches en noir et blanc représentatives du mouvement français de la bande dessinée d'aventure réaliste apparu dans les années 1960 (Raymond Poïvet, Eduardo Coelho, Paul Gillon, Jean-Claude Forest, Enki Bilal) et les œuvres contemporaines plus distanciées de Kamagurka et Heer Seele, François Boucq, Jacques de Loustal, Yves Got et René Pétillon ou encore Chris Ware. Mise en scène sobre mais efficace, propos succincts mais justes, concourent à mettre en avant les principes de la déambulation et de stimulation de la curiosité par des chocs visuels qui fondent l'essence même de ce lieu atypique.

▪ *Safarix*, Musée de la chasse et de la nature, Paris, 30 Mars au 4 septembre 2016

Crédit photo : Ben Stockley

L'ABUS D'ALCOOL EST DANGEREUX POUR LA SANTÉ. À CONSOMMER AVEC MODÉRATION.



CRUMB

Les femmes puissantes et aux fesses rebondies sont un élément constitutif de l'esthétique de Robert Crumb.

35 portraits de femmes aux silhouettes caractéristiques de la libido de Robert Crumb, chacun accompagné d'annotations détaillant la singularité de leur beauté. Avec *Art et Beauté*, Robert Crumb signait il y a plus de vingt ans une sorte de manifeste de la représentation de la femme telle qu'elle a toujours participé à définir son esthétique et son identité fétichiste. Le plaisir évident de s'attaquer de plein front à ce motif est palpable dans chacune de ces images, qui cherchent à exposer les corps de célébrités comme d'inconnues dans des positions d'extrêmes tensions avec une certaine forme tantôt d'indolence, tantôt d'arrogance. Plus surprenant, ces quelques portrait où l'auteur saisit des émotions plus intérieures. Exposés à Londres, certains de ces dessins devraient être à vendre. L'occasion inespérées d'acquérir l'une des rares pièces où Crumb ose se débarrasser du second degré derrière lequel il aime se protéger. Et où le dessin le livre au regard des autres, désarmé, amoureux.

▪ Galerie David Zwimmer, Londres, du 14 avril au 2 juin 2016.

© Naoko Takeuchi

SAILOR MOON

Après *One Piece* en 2012, c'est au tour de *Sailor Moon* d'être à l'honneur d'une rétrospective.

L'exposition est unique par sa taille et par la quantité des documents présentés. Quoi de plus normal, la série reste, vingt cinq ans après sa création, l'un des grand succès du genre shojo manga (avec une recette estimée à plus de 6 milliards de dollars). Un succès en grande partie motivé par l'originalité de ces « magicals girls ». En effet, jusque *Sailor Moon*, ces jeunes filles dotées de pouvoirs magiques agissaient seules et utilisaient leur don pour résoudre des problèmes quotidiens. Avec *Sailor Moon*, le stéréotype se conjuguait pour la première fois au travail d'équipe pour combattre le mal. Les visiteurs seront ainsi accueillis par une façade décorée tel le « Moon Castle », demeure majestueuse de la famille royale de la Lune, tandis que le quartier Azabu Juban de Tokyo, dans lequel se déroule l'histoire de Sailor Moon, sera visible depuis le pont de la « Tokyo City View Observation ».

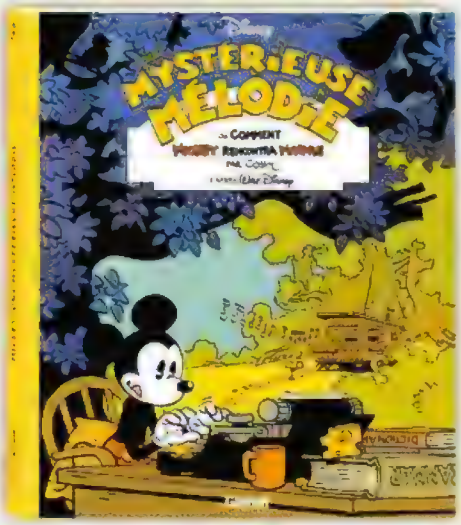
- Exposition Sailor Moon, du 16 avril au 19 juin, de 10H à 22H, à la Sky Gallery de Roppongi Hills, Tokyo, Japon.
- website: http://www.roppongihills.com/tcv/jp/sailormoon/
- Twitter : @sailormoon_ex

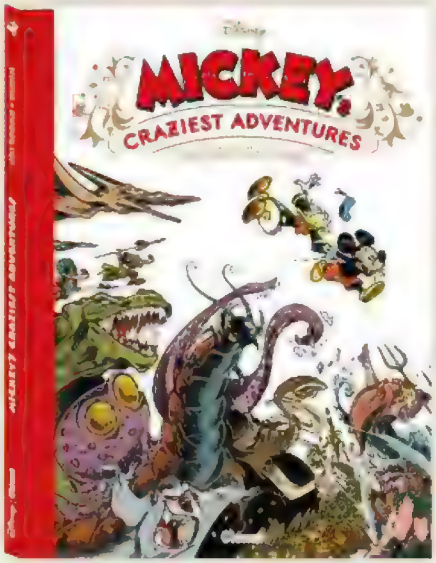
Disney

NOUVELLE COLLECTION

★ ★ ★

- CRÉATIONS ORIGINALES -





COSEY

LEWIS TRONDHEIM & KERAMIDAS

- DÉJÀ DISPONIBLES -

« Jubilatoire » | « De vraies pépites » | « Miraculeux »

« La nostalgie fonctionne à bloc » | « Du grand art ! »

Glénat

© 2016 Disney

© Dargaud 2016

Blutch & Catherine Meurisse

METTRE SOUS CLOCHE

Catherine Meurisse était en retard à la conférence de rédaction le jour où deux terroristes sont entrés dans les locaux de *Charlie Hebdo* pour exécuter une partie de ses journalistes. Avec son nouveau livre, *La Légèreté*, l'auteure cicatrise par l'écriture.

INTRODUCTION STÉPHANE BEAUJEAN
PROPOS RECUEILLIS PAR BLUTCH

Peu d'exercices sont aussi délicats que celui de coucher un traumatisme sur papier. Pour l'artiste, il s'agit de ne pas se laisser emporter par les débordements du pathos et de réintégrer la confession dans le sillage plus resserré d'une « œuvre » et d'une recherche formelle. Catherine Meurisse, consciemment ou non, l'a compris. *La Légèreté* n'est pas qu'un geste cathartique, c'est aussi et surtout une double déclaration qui renvoie à ses précédents livres : la littérature, la peinture, le dessin sont des refuges ; et la mémoire est – au sens le plus proustien de sa conception – un engagement, ou une « recherche », un continuum cousu de fragments qu'il faut réordonner et embrasser de tout son être. Car Catherine Meurisse, submergée de douleur au lendemain du drame du 7 janvier 2015, sent qu'elle perd à la fois la mémoire et son dessin. Elle qui, quelques mois plus tôt, déclarait vouloir revenir sur les lieux de son enfance pour renouer avec des sensations disparues, se retrouve soudain incapable de se souvenir des paroles que Mustapha, le secrétaire de la rédaction assassiné le 7 janvier, lui adressait quelques jours plus tôt pour célébrer la nouvelle année. C'est donc l'histoire d'une reconstruction – de la mémoire, du trait et de l'identité – que raconte *La Légèreté*. Un trait qui, malgré cette recherche d'expressivité qui le caractérise, se fait plus jeté que d'habitude, et surnage par-dessus un grand nombre d'expériences graphiques, comme s'il semblait lui aussi devoir lutter pour conserver sa cohérence et son identité dans l'éclatement et le désordre. Peut-être est-il aussi à la recherche d'une solution graphique pour capturer cette « beauté » qui obsède Catherine Meurisse et paraît conditionner sa survie. Telle une quête pour la vie dont l'envers ne serait finalement rien de moins que celle d'une forme aboutie d'écriture en bande dessinée. Blutch, qui connaît l'auteure depuis des années, conduit un entretien où la complaisance n'a pas sa place et où le dessin, la douleur, l'intime et le refoulé, sont débattus sans retenue pour essayer de toucher, peut-être, une forme de vérité.

CATHERINE MEURISSE
“Il fallait que je résume tous les fragments éclatés de cette année 2015, pour ne plus rien perdre.”

Blutch : Comment ce livre est-il né ? Lorsque tu as commencé à dessiner, après les attentats, presque immédiatement même, ces morceaux éparpillés écrits au jour le jour n'avaient pas forcément vocation à former un ensemble, un livre…

Catherine Meurisse : J'ai dessiné tout l'été 2015, d'abord pour moi, pour tenter de fixer la mémoire et les émotions qui m'échappaient. 70 planches sont ainsi sorties d'un coup. J'ai su que ces pages formeraient un livre à la fin de l'été, lorsque j'ai osé les montrer à mon éditrice, Gisèle de Haan. C'est aussi à ce

moment que la Villa Médicis a accepté de m'héberger, et ainsi que le fil rouge de mon livre, la quête de beauté – Rome et la Villa Médicis m'obsédaient, en tant que lieux de beauté réparateurs –, devenait concret, prenait un sens. J'ai alors commencé à me dire que je pouvais dévoiler et partager mes premières planches, qui comprenaient aussi les dessins faits à chaud, entre hystérie et effondrement, dans les jours suivant l'attentat, et qui ont été publiés dans *Charlie*. Je tenais à mettre ces dessins dans mon album ; il fallait que je réunisse tous les fragments éclatés de cette année 2015, pour ne plus rien perdre. Le strip initialement intitulé « Identité », publié dans ce qui a été appelé « le numéro des survivants » de *Charlie*, dans lequel je me dessine en train de me demander « qui suis-je ? » alors que le monde entier clame « je suis Charlie », a été dessiné à un moment où je n'avais plus de filtre, où j'étais complètement perdue. L'immense tourbillon médiatique d'alors me semblait être une source de perte supplémentaire, j'en suis restée aussi loin que possible et ai tenté de me concentrer sur ce qui restait de moi.

B. : C'est ce qui intrigue le lecteur que je suis, et qui, de sa vie, jamais ne fut mêlé à un drame national. Le bouleversement que tu as vécu, de manière personnelle, intime, est devenu de suite une affaire publique, que la société dans son ensemble s'est appropriée. *Charlie*, tout le monde en a fait son beurre, le politique, l'artiste, mes parents qui ne lisent jamais… à tel point que le véritable esprit de ce journal, son histoire, ses acteurs, se sont dilués dans un genre de messe républicaine. Ton livre est un tour de force, car tu ramènes le drame national vers l'intime. Par l'écriture, tu remets les points sur les i.

C. M. : La dimension nationale ne m'a jamais traversé l'esprit, j'ai tout vécu à une échelle intime. Je suis restée spectatrice de l'emballement médiatique et politique national. De manière prosaïque, quand on se retrouve dans ma situation, on ne pense qu'aux morts, aux survivants, aux blessés, aux familles des victimes, et à soi. Le reste importe peu, l'intime occupe forcément tout ton espace. Aujourd'hui encore, à chaque nouvel attentat, c'est cette dimension intime qui me vient en tête.

© Dargaud 2016

BLUTCH

"Ton livre est un tour de force, car tu ramènes le drame national vers l'intime."

Je pense immédiatement aux familles endeuillées et aux survivants qui vont devoir lutter des mois à l'hôpital avant de récupérer. La dimension politique s'échappe quand tu es au cœur du carnage, elle est dérisoire. Tu es saturée, tu n'as plus de place pour l'extérieur. Personnellement, je n'avais même plus de place pour le dessin.

B. : Tu dis ça, et en même temps, tu dessines tout de suite après le choc. C'est un paradoxe amusant, tu te dessines en train de dire que tu vas arrêter de dessiner. C'est un dessin qui annonce que le dessin, c'est fini.

C. M. : Ton corps dessine, par réflexe de survie, mais ton cerveau pense que tu ne dessineras plus jamais. Nous le pensions tous sincèrement à ce moment-là, sans même savoir pourquoi, d'ailleurs. Était-ce un problème de force physique, mentale, de morale… ? Personne n'aurait pu le dire, mais le fait est qu'un mur s'abattait sur nous.

B. : Cet attentat à l'origine du livre, même s'il est devenu le drame connu de tous, objet de tous les commentaires, de toutes les analyses, demeure mystérieux. On tente d'approcher le cœur incandescent du magma, mais on est obligé de reculer, parce que la chaleur est trop élevée. Toi aussi, dans ton récit, tu restes à distance de la fournaise. La séquence que je trouve très forte, à ce sujet, c'est

CATHERINE MEURISSE

“La dimension politique s’échappe quand tu es au cœur du carnage, elle est dérisoire.”

CI-DESSOUS
Page de carnet de Catherine Meurisse.

© Catherine Meurisse

le matin du 7 janvier où tu te rends au journal. Tu es dans la rue des locaux de *Charlie Hebdo* et tu aperçois les petites silhouettes de Luz et d’Angélique, sur le trottoir d’en face. La manière dont tu rends alors le moment suspendu, le silence, est proprement saisissante.

C. M. : C’est vraiment comme cela dans mon souvenir. La rue était totalement silencieuse. Ce qui semble peu probable, puisque je suis arrivée au moment où les frères Kouachi montaient dans les bureaux et s’apprêtaient à tirer dans la salle de rédaction. Pourtant, je ne me souviens d’aucun bruit, quand je suis arrivée, pas plus que je ne me souviens d’être passée devant la voiture des terroristes garée devant l’entrée du journal. Je dessine le silence avant la tuerie, puis le fracas des tirs de kalachnikovs, quand les tueurs, en sortant des locaux, ont ouvert le feu sur des policiers dans la rue, avant de prendre la fuite. Le temps m’apparaît comme suspendu, je me retrouve plongée dans l’inconnu, l’inénarrable, l’innommable. Tu as raison de dire que je tourne autour du brasier sans y aller. Je n’y vais pas, car je sais que je ne peux pas comprendre ce qui s’est passé. Je ne le comprends toujours pas aujourd’hui.

B. : C’est le problème auquel on se heurte dès que l’on veut décrire des événements dits réels, l’écriture ne peut entièrement cerner la vie. C’est un peu comme la mécanique du compas : le crayon tourne et tourne, tu traces des cercles mais jamais le trait n’arrivera à toucher la pointe. Il restera toujours un espace vacant. Un vide qu’on ne peut combler.

C. M. : Exact. D’où la nécessité du livre. Je me suis épuisée toute l’année 2015 à formuler des phrases et à produire de la pensée, en vain, seuls des fragments apparaissaient. C’est pourquoi j’ai rapidement éprouvé la nécessité de tout consigner, afin de pouvoir peu à peu recoller les morceaux. J’ai beaucoup marché seule, à la campagne, face à la mer ou à Rome, avec des bouts de papier dans la poche, sur lesquels je rassemblais des mots et des phrases qui me venaient dans le désordre. Lorsque j’ai décidé de rassembler ces notes, j’ai ouvert un grand carnet et y ai dessiné sans interruption. Le carnet préfigurait l’album, je voulais qu’aucun dessin ne s’en échappe. Je ne voulais plus rien perdre, après avoir tout perdu.

10
Catherine
Ne monte pas au journal.
Il y a une prise d'otages à Charlie
Tu déconnes ?
Non
Mon dieu j'ai cru que c'était une blague
Deux types hurlent d'emmener Coco
Allah !!
Luz a une galette des Rois dans la main.
RESTEZ PAS LÀ !

© Dargaud 2016

B. : En dépit du contexte, et même presque paradoxalement, tu écris un livre drôle, avec des monologues pleins d’esprit. Cet esprit distancié, ironique et vibrant, qu’on retrouve d’ailleurs dans tes autres livres. Jusqu’au titre que tu as choisi, *La Légèreté*, pour évoquer quelque chose d’extrêmement pesant et qui peut être interprété d’une certaine manière comme un trait d’humour. C’est un livre qui refuse d’être pathétique.

C. M. : *La Légèreté* n’est pas un titre si drôle que ça, il désigne ce que j’ai perdu le 7 janvier et que j’essaie de retrouver…

Je ne suis pas de nature à tomber dans le pathos, mes réflexes de dessinatrice satirique m'en préservent. En revanche, j'ai le sentiment de m'être livrée à un lyrisme absolu en faisant cet album, et j'assume ce lyrisme. Certaines scènes, lorsque je les dessinais, et longtemps après les avoir dessinées, m'ont fait pleurer. Comme ce jour de la marche du 11 janvier, où, depuis un bus ultra-sécurisé, nous – survivants – surplombons une marée humaine et crions « Liberté, égalité, humour », en tapant sur les vitres. Frapper les vitres était notre seul moyen de communiquer avec les centaines de milliers de gens qui nous regardaient passer sans pouvoir entendre nos voix. Il y avait ce jour-là une onde de solidarité et d'émotion, une absurdité totale, aussi, qui m'ont bouleversée, et qui revenaient comme un écho à chaque fois que j'y repensais. Mais c'est vrai que cette scène est également drôle. Lorsque je sanglotais en la dessinant, je me disais que le lecteur ne soupçonnerait jamais mes pleurs, étant donné que mes personnages ont des gros nez et des gestes de cartoon. En fait, le rire ne nous a jamais totalement quittés. Même lorsque nous étions effondrés, lorsque nous avons fabriqué, cinq jours après le massacre, ce que les médias ont baptisé « le numéro des survivants », et alors que j'étais personnellement envahie par un stress affolant, voulant absolument être à la hauteur de nos morts, que j'étais épuisée, nous arrivions à rire et à faire rire. Nous riions encore à la vue des dessins de Charb, de Cabu et des autres. On sautait du rire aux larmes. Perdre le sens de l'humour, ç'aurait été mourir. L'humour est pour moi, avec la colère, la mise à distance irréductible qui empêche de sombrer dans la dépression. Je sais que les gens se sont étonnés de notre capacité à rire de nouveau, en ont été admiratifs et rassurés. Mais ce n'était pour nous qu'un simple réflexe de survie. À l'opposé du pathos dans lequel voulaient nous entraîner certains médias, consciemment ou inconsciemment. J'ai refusé de témoigner, de répondre à la presse, pendant toute l'année 2015, pour ne pas être mise trop facilement, et peut-être définitivement, dans la case « victime », préférant de loin être rangée dans la case « dessinatrice ».

B. : J'ai toujours trouvé que tu étais une personne circonspecte et prudente. Au cours de l'année passée, quand ce bouquin commençait à prendre forme, tu m'as souvent dit : « Dès que je l'aurai bouclé, j'en aurai fini et je pourrai passer à autre chose. » Je comprenais ça. J'ai l'impression que nous faisons des livres pour nous délester d'une préoccupation, pour « en finir avec… », et je trouve tout à fait recevable la démarche qui consiste à figer un sujet en le mettant sous cloche.

C. M. : Pour en finir avec « … le cinéma », par exemple (rires) ? C'est un peu ça, en ce sens que je voulais ranger ce moment très douloureux, le mettre de côté, m'en débarrasser sans le nier. Je ne suis pas dupe, je sais que cette blessure va m'accompagner toute ma vie. Mais la blessure, au fil du temps, s'atténuera et cessera de me résumer – elle le cesse déjà, grâce à ce livre. L'écriture aide à cicatriser, mais la cicatrice reste. Ce qui a déclenché l'écriture du livre, c'est le fait que Luz en fasse un avant moi. Dans les jours qui ont suivi l'attentat, nous, survivants du journal, avions besoin d'être constamment ensemble, c'est le « nous » qui nous définissait. Mais en publiant *Catharsis*, Luz a brisé ce « nous » pour commencer à dire « je ». Sur le moment, j'ai été saisie, j'ai cru qu'il nous abandonnait. Puis j'ai compris : c'est lui qui avait raison, c'est « je » qu'il fallait dire pour ne pas sombrer, pour ne pas devenir fou. J'ai ouvert un carnet, pris des pastels et me suis dessinée marchant sur une dune. Ce dessin, qui, finalement, sera la couverture de l'album, représente ma première échappée de Paris, hors du groupe *Charlie*, quelques semaines après le massacre. Il était évident pour moi que c'était ce souvenir qui devait être fixé en premier. Après avoir représenté cette promenade face à l'océan, après avoir franchi cette étape de la représentation de soi, j'ai commencé à dessiner et dire des choses que je n'avais jamais osé dire avant.

Mes Hommes de lettres

Barbacane, 2008

Voilà un petit cours d'histoire littéraire tel qu'il pourrait être donné durant les premières années d'université, à un détail près : aucun professeur n'oserait à ce point la grandiloquence et l'iconoclaste. C'est d'ailleurs bien là toute la puissance paradoxale de l'écriture de Catherine Meurisse, qui parvient à sacraliser et désacraliser dans un même geste. Son trait hyper vivant, appuyé par les codes les plus académiques de la bande dessinée comique, joue sur les deux tableaux pour emballer le livre avec esprit. Une approche intime de l'histoire de l'art, pleine d'humour et d'affection.

B. : Justement, c'est là ton plus vieux problème, celui dont nous parlons tous deux depuis des années lorsque je te demande : « Quand est-ce que nous entendrons ta voix, ta propre voix, dans tes livres ? » Tu te cachais, jusqu'à présent, derrière la littérature, l'Histoire, les références. Tu avais ce côté « bonne élève ». Et là, tu ponds enfin un livre impoli, impoli vis-à-vis de la personne prudente et circonspecte dont je parlais tout à l'heure. J'ai trouvé que pour la première fois, dans un livre, tu te faisais totalement confiance.

C. M. : J'ai toujours eu peur de me dévoiler totalement, par peur d'être futile et de ne pas être juste.

B. : Mais c'est impossible d'être juste. Ça n'existe pas, et tu ne le deviens pas avec ce livre. Tu stylises, tu simplifies, tu mets en scène. Je suis soumis aux mêmes règles. Quand je couche des souvenirs personnels sur le papier, la mise en forme que j'ai produite dame le pion à l'événement réel, tel que je l'ai vécu. Un peu comme ces photos qui attestent d'un anniversaire ou d'un mariage oubliés. Il n'en reste que ça. J'ai réalisé, avec le temps, que les livres où j'avais tenté de raconter ma vie trahissaient les souvenirs. Il ne reste que ces souvenirs officiels, figés, simplifiés, édulcorés pourrait-on dire. Car la vie elle-même est folie,

CATHERINE MEURISSE

"L'humour est, avec la colère, la mise à distance irréductible qui empêche de sombrer dans la dépression."

11 janvier.
JE SUIS POLICIER
JE SUIS JUIF
JE SUIS MUSULMAN
JE SUIS CHRÉTIEN
JE SUIS ATHÉE
JE SUIS FRANÇAIS
JE SUIS CITOYEN DU MONDE
JE SUIS CHARLIE
NOUS SOMMES CHARLIE
MÊME PAS PEUR
Depuis notre bus blindé, on voit la mer.
La foule nous devine mais ne nous entend pas.
Pourtant, on s'époumone comme des damnés, à en briser les vitres.
LIBERTÉ ÉGALITÉ HUMOUR!
LIBERTÉ ÉGALITÉ HUMOUR!
BAM BAM BAM BAM BAM BAM BAM BAM BAM BAM BAM BAM BAM BAM

© Dargaud 2016

Le Pont des arts

Sarbacane, 2012

Suite indirecte mais logique de *Mes Hommes de lettres*, *Le Pont des arts* réunit les deux rives de la Seine, soit la peinture et la littérature, à travers le regard porté par Diderot, Baudelaire ou Zola sur les peintres de leur temps. À l'érudition se mêle une fois encore la langue particulière de Catherine Meurisse, cet humour redoutable qui ronge l'écorce des mythes installés tout en permettant à l'auteure d'aller à l'essentiel, à rebours des nombreuses tentatives de vulgariser l'histoire de l'art par la bande dessinée.

© Dargaud 2016

Voici ton contrat de travail.
"Dessinateur de presse", j'ai enfin un métier!
Au même moment, quelque part...
Voici votre contrat de travail.
"Tueurs de dessinateurs de presse", on a enfin un métier!

infiniment plus dense, contradictoire, violente que ce qu'on est capable de consigner et qu'aucun livre d'ailleurs ne pourra jamais retranscrire.

C. M. : Mais justement, ne crois-tu pas que la mise en scène, la stylisation littéraire, sont une forme de justesse ? Par justesse, j'entends vérité : on ne peut approcher la vérité que par la littérature, la mise en scène, la stylisation, l'ellipse. « Nous avons l'art pour ne pas mourir de la vérité », c'est une phrase de Nietzsche qui est en exergue de ma BD. J'ai eu cette citation en tête très tôt, quelques mois après le massacre, à un moment où la vérité se confondait avec la réalité, c'est-à-dire l'attentat, la haine et la violence. Au fil de mon album, le mot vérité prend un autre sens, il devient l'objet d'une quête, une quête de justesse de retranscription du réel, retranscription des sentiments, des sensations, de la mémoire. Et quoi qu'il en soit, l'art nous est précieux dans cette folle entreprise.

B. : À mon sens, c'est la nature même du travail littéraire : opérer des choix. C'est le jeu, et tant pis si on perd des choses en chemin. Personnellement je n'ai jamais douté de ta force ou de ta puissance d'auteure, ou de dessinatrice, et ce, ni avant ni après le 7 janvier 2015. Je savais avant l'attentat que cette puissance s'exprimerait un jour pleinement, comme je savais qu'elle ne s'était pas perdue après.

C. M. : Tu me l'as dit sur le moment et je m'en suis souvenu. C'est un

CATHERINE MEURISSE

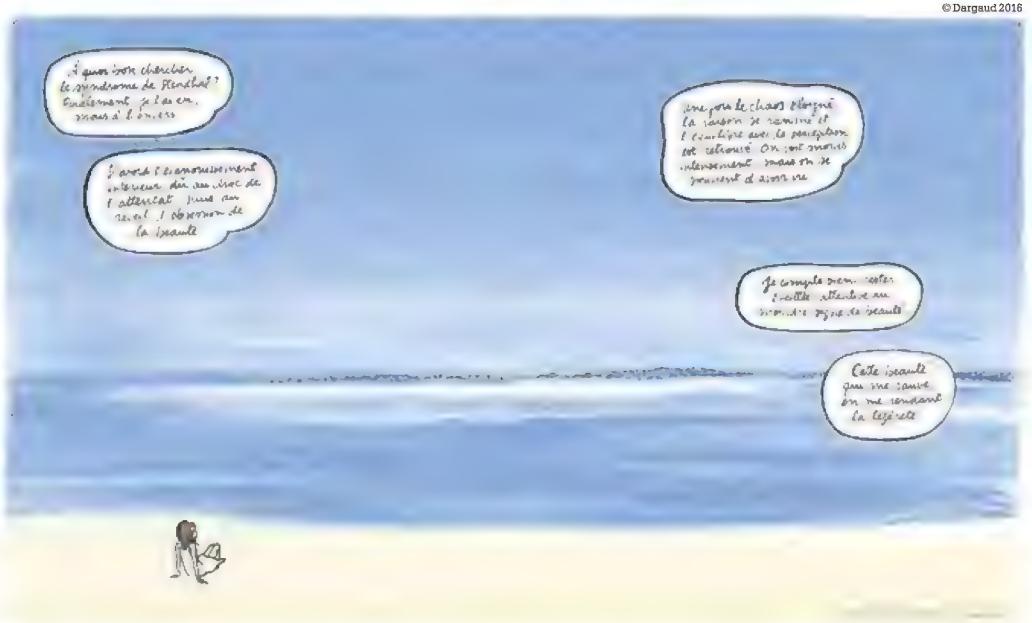
"J'aimais cette façon de travailler en bande au journal, bosser sérieusement sans se prendre au sérieux."

constat amer pour moi, mais il aura fallu cette tragédie pour que je sorte du bois et que je m'expose enfin.

B. : On pourrait rigoler de cette situation, car sur le bandeau qui recouvre l'album, est marqué le mot « renaissance » (« Aimer, rire, dessiner. Renaître après *Charlie* »). Mais, de mon point de vue, c'est plutôt d'une « naissance » qu'il s'agit.

C. M. : Probablement. En terminant cet album, j'ai eu le sentiment de sortir de l'enfance, de mettre un point final à ma jeunesse. J'évoque ce sentiment dans le livre, quand je me représente telle une enfant assise dans le bureau de Philippe Val, alors que j'avais quand même déjà 25 ans. Dès mon embauche à la rédaction de *Charlie Hebdo*, il y a 11 ans, j'ai mesuré la chance que j'avais d'être entourée des meilleurs dessinateurs de presse, et j'ai savouré chacun des moments que je vivais au journal. J'aimais cette façon de travailler en bande, de bosser sérieusement sans se prendre au sérieux, de m'interroger chaque semaine sur la justesse d'un dessin, la pertinence d'un reportage, j'aimais rire et faire rire. Cabu ou Wolinski avaient des tonnes d'anecdotes, on parlait souvent littérature, théâtre, musique. Je me souviens qu'après chaque réunion hebdomadaire, sur le chemin de la salle de rédac jusqu'au métro, Honoré me racontait des histoires fabuleuses, et je l'écoutais comme une gosse réjouie. Je connaissais bien l'histoire du dessin de presse et de la presse satirique, avant même d'entrer à *Charlie*, et pourtant, je ne pouvais m'empêcher de poser des questions aux membres de la rédac, de les faire parler d'eux. Cela me dispensait au passage de parler de moi, c'était très pratique. Ces dix ans de ma vie professionnelle, qui vont de mes 25 à mes 35 ans, tout cela est aujourd'hui consigné quelque part en moi. Et cette vie-là s'est arrêtée brutalement le 7 janvier. Donc, oui, il y a sans doute une autre vie qui commence maintenant.

© Dargaud 2016


À quoi bon chercher le syndrome de Stendhal ? Tout simplement je l'ai en moins à l'envers
J'avais l'impression d'être le héros de l'attentat juste au rayon de la beauté
Une fois le chaos éloigné la raison se ramène et l'on vit avec la perception est retrouvé. On est moins intensément mais on se souvient d'avoir vu
Je compte bien voter à cette attente au monde après la beauté
Cette beauté qui me sauve en me rendant la légèreté

BLUTCH

"La nature même du travail littéraire est d'opérer des choix. C'est le jeu, et tant pis si on perd des choses en chemin."

B. : C'est effectivement un sentiment que tu décris de manière marrante dans le livre, quand tu arrives à la rédaction de *Charlie Hebdo* habillée avec la marinière de Donald et adoptant le même type outré de démarche. Cette rédaction constituait ton quotidien et tu n'imaginais pas que ça pouvait disparaître du jour au lendemain. Pourtant, à cette époque-là, quelques mois avant l'attentat, tu me disais vouloir t'éloigner du dessin satirique pour te concentrer sur la bande dessinée. Mais tu n'arrivais pas à quitter la rédaction. C'est le 7 janvier qui a tout précipité.

C. M. : C'est très difficile de quitter un journal comme celui-là. D'autant que, si j'étais lassée par la pratique, et surtout lassée par l'actualité et la politique, j'aimais toujours le brassage d'idées qu'il y avait dans l'équipe, j'aimais écouter ce qu'avaient à dire Cabu, Wolinski, Bernard Maris et tous les autres sur le monde. Pendant dix ans, en parallèle de mon métier de dessinatrice à plein temps pour *Charlie*, j'ai dû réaliser mes BD au pas de course, ce que je ne veux et ne peux plus faire aujourd'hui. J'étais habituée à courir pour suivre l'actu et remplir le journal chaque semaine, et obligée de faire mes BD en courant pour que cela ne vienne pas envahir mon emploi du temps de dessinatrice de presse. Exténuant. Par ailleurs, après l'attentat, faire du dessin politique m'a paru dénué de sens. D'une part, l'actualité, le temps immédiat des médias m'ont soudain paru obscènes, d'autre part, je me suis rendu compte que je faisais du dessin d'actu surtout pour faire rire les membres de la rédaction. Il y avait une émulation, on s'entraînait à dessiner de la sorte. Le plaisir de rire des dessins des copains et de les faire rire passait avant le souci de faire rire les lecteurs. Maintenant que cette équipe-là est décimée, je n'ai plus envie de faire ce genre de dessins. Ils sont rangés sous cloche, comme tu le disais.

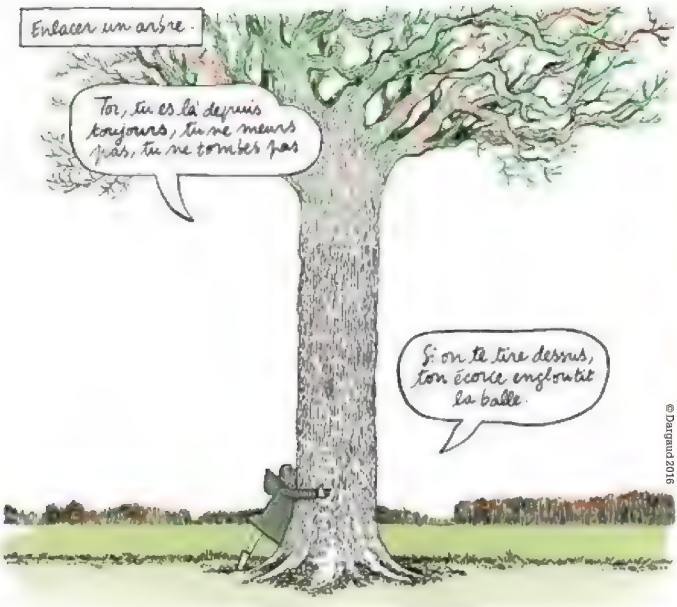
B. : Ça a été exactement la même chose pour moi chez *Fluide Glacial*. On dessinait pour épater les copains, les faire marrer. Tu évoques une écriture habituellement réalisée « au pas de course », et tes livres sont denses, bavards, fourmillants, pleins. *La Légèreté* est étrangement apaisé. Ton trait vif et rapide est contrebalancé par l'ample sérénité de l'aquarelle et des nappes de pastel. Ce trait, sa griffure, se heurtent au liquide.

C. M. : Cette griffe, c'est moi gesticulant pour ne pas me noyer ! La mer est l'élément qui m'a fait le plus de bien. La couverture de mon album, qui me représente sur une dune, derrière laquelle surgit l'océan, et qui est le premier dessin en couleur que j'ai fait après l'attentat, a surgi lui aussi, sans esquisse préalable.

B. : Comme Romain Gary et son « frère océan ». Ce dessin de couverture est extraordinairement fort aussi parce qu'il y a écrit dessus ces mots : « La Légèreté ».

C. M. : Face à l'océan, ma première sortie quelques semaines après le massacre, donc, j'ai eu une sensation inédite, extra-ordinaire. Je sentais que le paysage me transperçait littéralement. Je n'arrivais pas à comprendre ce qui

© Dargaud 2016


Enlacer un arbre
Tor, tu es là depuis toujours, tu ne meurs pas, tu ne tombes pas
Si on te tire dessus, ton écorce engloutit la balle
© Parigand 2016

m'arrivait, j'étais comme fondue dans le cosmos, j'étais la vague, le vent, le sable, l'eau, tous les éléments pénétraient en moi, mes yeux buvaient tout, totalement. Cela provenait simplement du choc post-traumatique, qui éteint la raison et ne laisse que la perception en état de marche. Lorsque j'ai dessiné cette scène, sur la dune, j'ai ressenti les limites du dessin, qu'il m'était très difficile de retranscrire cette expérience d'hypersensibilité. J'ai pensé que la littérature m'aurait été plus utile pour exprimer ce que j'éprouvais à ce moment-là, mais je ne suis pas Proust… Philippe Lançon, journaliste et écrivain, blessé dans l'attentat, auteur de la préface de mon album, m'a affirmé au contraire que le dessin, avec ses ellipses notamment, était bien plus adapté pour approcher ce vécu.

B. : C'est précisément là, pour moi, que ta nature profondément humoristique s'affirme. Car quand tu racontes le désarroi, les errances et la terreur de cette petite femme oppressée par son environnement, que les circonstances brutalisent – tu te dessines vraiment toute petite dans tout l'album –, c'est tout de même toujours drôle.

C. M. : Je n'ai jamais cessé d'essayer de faire un pas de côté. Le fameux « pas de côté » dont Gébé faisait sa devise. Et je ne cesse d'enchaîner les pas, de marcher. Je marche tout au long de l'album…

B. : Je peux témoigner à quel point, dans les semaines qui ont suivi l'attentat, tu es sortie d'une certaine forme de vie humaine, au sens physiologique du terme. Tu ne savais plus manger, ni l'heure qu'il était, ni comment finir tes phrases, tu oubliais ce qu'on te disait… La nature est immuable, elle n'a que faire de la chose humaine ou animale. Elle s'en moque. Elle est. Ce choc-là te rappelle qu'il y a quelque chose qui existe en dehors de nos tragiques histoires.

C. M. : La nature immuable, c'est ce que j'ai recherché instinctivement. C'est une évidence qui a fondu sur moi, lorsque je me suis trouvée face à l'océan, comme je le racontais à l'instant. J'ai eu l'impression de voir la mer pour la première fois, c'était une sensation inédite. Cette quête d'immuabilité n'a cessé de m'obséder tout au long de l'année 2015. Le fait que l'océan fut là le premier, que la terre préexistait à l'humanité, à la barbarie, me rassurait. La scène où j'enlace l'arbre exprime également cela. À Rome, ma démarche était la même : une quête de vestiges, figés dans le temps, qui ne pouvaient plus s'effondrer. Rome est connue comme « la ville éternelle », et je cherchais délibérément des symboles d'éternité. J'avais besoin de me trouver devant ce qui ne s'effondrerait plus, ce qui avait existé avant, et de le mêler au présent, le mien ; palper le temps « à l'état pur » et non chercher à retrouver le fil de l'Histoire. Pendant toutes mes déambulations romaines, je me pose des questions que je livre sans filtre, et auxquelles je ne cherche pas de réponse. Je fais des associations d'idées ou des associations de rêveries, débarrassée de ma peur habituelle de manquer de pertinence et de produire des analyses erronées. J'étais dans un autre état, intellectuellement vierge. Le peintre Le Caravage, par exemple, qu'on croise très souvent dans les églises et les musées romains, m'intriguait, mais je ne pouvais pousser mon analyse plus loin, j'avais seulement l'intuition qu'il fallait que je l'approche, que je me plante devant ses œuvres. Je savais qu'il avait été assassin,

Moderne Olympia

Futuropolis, 2014

Fruit d'un partenariat entre les éditions Futuropolis et le musée d'Orsay, *Moderne Olympia* salue avec malice la peinture du second XIXe siècle. Catherine Meurisse file comme toujours avec énergie les métaphores en imaginant le tournage d'une superproduction où se confronteraient les Officiels, à qui sont offerts les premiers rôles, et les Refusés, condamnés à la figuration. La mutine Olympia n'a rien à envier à l'insupportable Vénus dans cette lutte des classes drolatique qui revisite un nombre d'œuvres assez impressionnant.

CATHERINE MEURISSE

"Pendant mes déambulations romaines, je me pose des questions que je livre sans filtre."

un « scélérat » dit de lui Stendhal. Le Caravage est le peintre du « clair-obscur », comme disent les historiens d'art, et pour moi, l'obscur signifiait les ténèbres, le meurtre, la haine, donc l'origine du 7 janvier. Le clair pouvait être la lumière rédemptrice, mon propre sauvetage, la vie, la voie que les Kouachi n'ont pas choisie. Pourquoi les humains basculent d'un côté ou de l'autre ? Qu'est-ce qui fait que la pulsion de mort, présente en chacun de nous, émerge et envahit une personne plus qu'une autre ? Le Caravage avait été capable de tuer un homme et de créer de la beauté. Il me semblait qu'il représentait la réunion des deux pulsions, de vie et de mort. On le retrouve à la fin de l'album, au Louvre, lors de ma visite un jour de fermeture au public, en compagnie de Sigolène Vinson (romancière et rescapée du massacre) et de ma sœur. Dans la Grande Galerie plongée dans le noir, seul un tableau est étrangement éclairé. Je n'ai pas cherché à savoir pourquoi un seul spot éclairait cette peinture, je n'ai pas cherché à décrire la peinture, ni à expliquer ce qui la lie à mon récit. Il se trouve que le tableau éclairé en question était *La Diseuse de bonne aventure*. J'ai été soufflée en constatant qu'il s'agissait de ce tableau-là et ai su instinctivement que cette scène serait la scène finale de mon livre.

B. : C'est comme ça qu'on fait un livre, à mon avis. Comme on dit vulgairement, « à l'instinct ».

C. M. : J'ai vraiment eu la sensation en 2015 d'avoir tout perdu, intellectuellement. Il ne me restait plus que l'intuition, l'instinct, la perception. Je regardais mes albums précédents en me disant : heureusement que j'ai fait ça, heureusement que j'ai consigné ces connaissances et ces gags sur papier, au moins cela prouve que j'ai été capable de penser et de fabriquer du sens. Mes livres précédents, de *Mes Hommes de lettres* à *Moderne Olympia*, me prouvaient que j'avais été.

B. : Tu as eu très peur de perdre tes capacités, or ce livre est la preuve que tu n'as rien perdu.

C. M. : Disons que ce livre prouve que le moteur n'est pas foutu. À propos de la perte, je me suis rendu compte en

© Dargaud 2016

CATHERINE MEURISSE

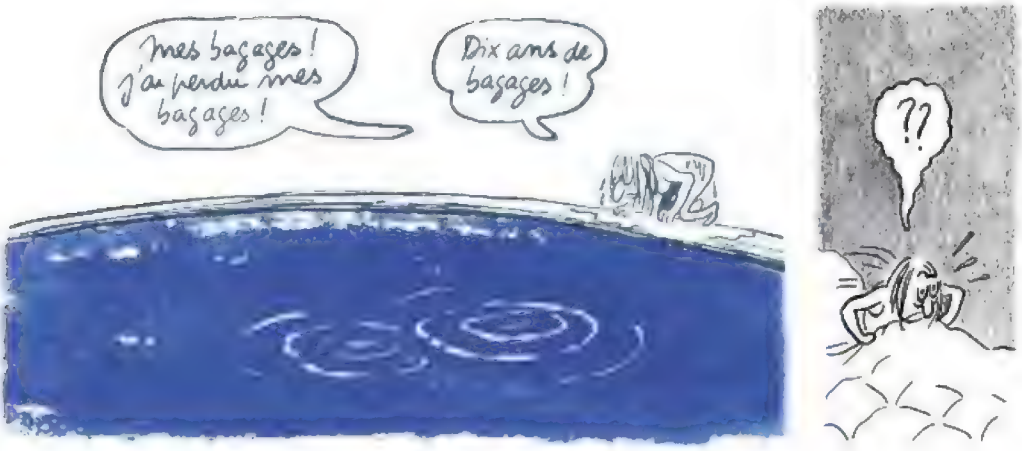
"Je regardais mes albums en me disant : heureusement que j'ai consigné ces connaissances et ces gags sur papier."

finissant l'album que tout le monde, de *Charlie*, est dedans, de façon allusive ou non, les morts comme les vivants, les valides comme les invalides. Cet album est un grand rassemblement. Ce n'était pourtant pas un calcul, cela s'est fait naturellement. En février dernier, j'avais hâte d'achever mon livre, et je l'ai soigné jusqu'à la dernière page ; il me semblait que je confectionnais un paquet, comme un cadeau à offrir aux autres, morts comme vivants.

B. : Comme tu le faisais déjà auparavant en réalisant surtout des dessins de presse pour faire rire tes amis à *Charlie* ? Dessiner pour susciter une réaction chez ceux que tu aimes.

C. M. : Oui. Sauf que cette fois-ci, ce n'était plus pour faire plaisir ou rire avec eux, mais plutôt pour leur dire que je ne les oublie pas, qu'ils m'accompagnent, que je sais ce que je leur dois. Cette démarche renvoie au fond à ce que j'ai toujours fait, puisque mes précédents livres dédiés aux peintres et aux écrivains de littérature classique étaient déjà des déclarations de cette nature. Mais cette fois-ci,

© Dargaud 2016



je ne rends pas hommage à des figures historiques, mais à des amis.

B. : Quand tu évoques Stendhal, tu approches cette idée de « beauté » dont tu me parles depuis longtemps, que tu guettes et appelles dans le livre. Je me souviens, quand tu m'as dit la première fois vouloir t'éloigner du dessin politique, bien avant l'attentat, que l'une de tes principales raisons était ton besoin de retrouver de la beauté dans ton travail. Et que ce n'était pas possible pour toi dans le dessin satirique, car les hommes politiques sont vraiment trop moches, au propre et au figuré… Bon, on trouve chez Cabu une beauté graphique dans son travail de caricaturiste, même quand il dessine Jacques Baumel, Johnny ou Pasqua, mais toi, tu te jugeais incapable d'insuffler de la beauté dans tes dessins de presse. Pour atteindre la beauté, tu devais forcément en passer par la représentation d'objets qui sont ou te paraissent beaux. Tu ne pouvais pas, selon toi, transformer le plomb en or. Dans *La Légèreté*, c'est la première fois que je vois chez toi une telle approche du dessin de la nature, par des marées denses et vaporeuses de couleurs liquides qui peuvent renvoyer à Rothko. Tu t'attaques enfin à l'idée du beau qui t'obsédait depuis longtemps, et tu le fais frontalement, malgré le tumulte des émotions.

C. M. : En effet, ces dernières années, je me suis lassée de la laideur politique, même si je continuais à faire de la caricature avec énergie. Cabu disait toujours que nous étions

CATHERINE MEURISSE

"Je me suis lassée de la laideur politique, même si je continuais à faire de la caricature avec énergie."

des journalistes, expression qui me faisait tiquer : je me sentais surtout dessinatrice, fondamentalement. Plus rêveuse que reporter. J'ai pratiqué la caricature politique en ne cessant jamais de garder en tête le travail de dessinateurs qui n'en ont jamais fait, comme Quentin Blake ou Sempé. J'ai toujours eu besoin d'avoir à l'esprit leurs couleurs, leur poésie, leur sensibilité. Ces derniers temps, j'avais plus d'appétit pour la poésie que pour la caricature. Dans *La Légèreté*, j'utilise des pastels secs, l'aquarelle, du crayon pour réaliser ces « couleurs liquides » dont tu parles, il y a une diversité dans les outils qui n'est pas nouvelle pour moi. Je pensais avoir déjà montré cette dimension-là de mon dessin, mais en fait, je ne l'avais jamais montrée… Quand j'ai commencé ce livre, en juin dernier, je n'avais pas les moyens intellectuels de travailler la mise en scène, les décors ; le peu d'énergie que j'avais étant aspiré par le besoin de faire avancer tout droit mon petit personnage, aussi simplement que ça, d'une page à l'autre. C'est à Rome que le décor et la couleur reviennent, car la beauté de la ville, des vestiges, des marbres antiques, la lumière me traversent, j'y suis sensible, je suis assez loin du 7 janvier (nous sommes alors en novembre) pour en être consciente, et je recommence alors à me nourrir esthétiquement.

B. : À Rome s'amorce une forme de transition, le dessin change, on sent que tu perds la peur, ou plutôt la crainte de mal faire, qui t'accompagne généralement. Tu mutes.

C. M. : La douleur m'a rendue extralucide, je voyais des choses que je ne vois déjà plus aujourd'hui. Des signes partout, dans la nature, dans l'architecture, une lumière posée sur un mur, tout faisait sens – ce qui est une drôle d'expérience, pour une athée comme moi. La fille d'Honoré m'a dit qu'elle avait vécu la même chose. À Rome, je suis sur un fil. Funambule prête à reposer les pieds sur terre. Mon cerveau ne vient plus contrecarrer l'instinct, je traverse un moment de grâce. C'est le paradoxe, je m'apaise, je retrouve mes esprits, mais je ne suis pas encore revenue aux commandes, j'avance comme un automate, portée par des choses plus grandes que moi. Je suis un être agissant, mais qui ne maîtrise rien. Mon livre s'organise cependant dans ma tête, je sais comment le remplir, conduire mon récit, le clore, j'en ai une vision totale, comme j'ai des visions dans la ville… En me baladant, chaque jour, je le relis mentalement, depuis le début, page par page, pour vérifier sa cohérence. Et je le trouve cohérent, il

© Dargaud 2016

Qu'est-ce qui vous a fait du bien, après le 7 janvier ?
Rien.
Ou plutôt : qu'est-ce qui vous a aidée à vous éloigner de la mort ? À ne plus l'entendre ?
Voir. Voir la mer, des arbres, des ciels, une peinture, de la lumière...
En janvier, quelques jours après le massacre, j'ai vu un ciel faire pleuvoir de l'or sur l'horizon irisé, comme dans un tableau de...
... de qui déjà...
Turner.
... ou comme dans un...
Rothko.

CATHERINE MEURISSE

“J’ai mis ce traumatisme sous cloche.”

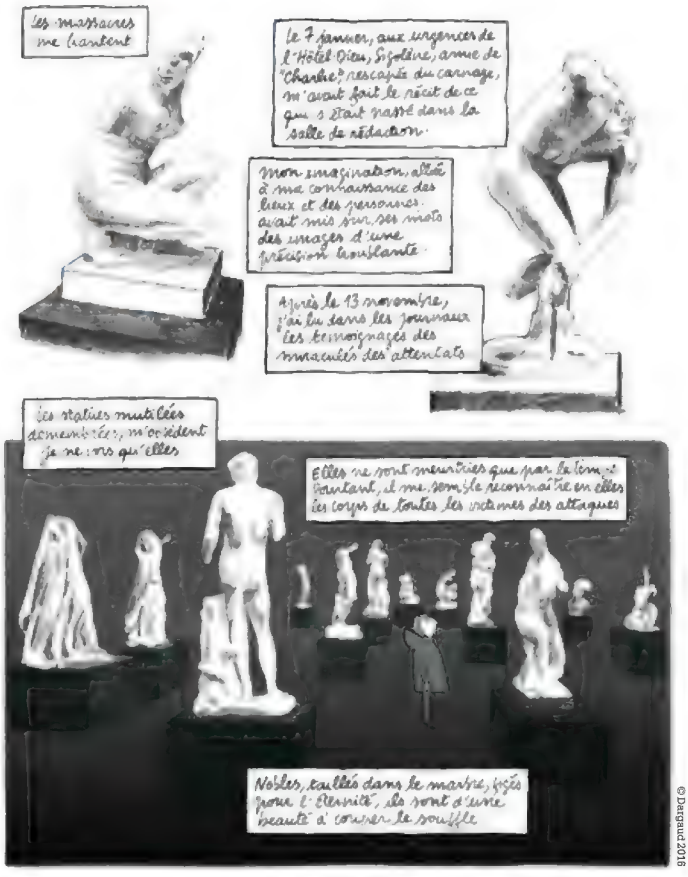
n’y a aucune page à enlever, c’est « ça, et pas autrement ». Je le dis à la fin de *La Légèreté* : la violence du 7 janvier m’a ouvert les yeux comme je ne les avais jamais ouverts auparavant. On a l’impression qu’après un tel choc, les neurones refont peu à peu surface et se concentrent pour produire un élixir de pensée ! C’est dans cet état-là, dans cet état de lutte entre le désespoir et la vie, qu’il me semble que j’ai fait mes meilleurs dessins.

B. : Alors ? Et maintenant ? Que vas-tu faire ?

C. M. : Je vais revenir sur le projet de mes souvenirs d’enfance à la campagne, sur lequel je travaillais lorsque l’attentat est arrivé. Cela va me permettre de voir si ma mémoire est bien revenue, comme je le prétends dans *La Légèreté*… et de travailler encore sur le sujet de l’identité, des racines.

B. : L’enfance, la campagne, le chez-toi donc, ce qui veut dire que tu vas t’attaquer à un autre nœud : les parents.

C. M. : Peut-être, pas forcément. La campagne sera le personnage principal, mes parents et moi-même feront peut-être seulement partie du décor… Ce ne sera ni une autobiographie au sens strict ni le récit d’un « retour à la terre ». Plutôt une réflexion sur le paysage, la ruralité. Mais tout cela est encore à l’état d’ébauche, le projet va évoluer. J’ai hâte de le reprendre, comme j’ai hâte de mettre plusieurs autres chantiers en route. J’ai désormais une immense fringale de bouquins, de dessins. D’autant plus grande que je prends conscience que je n’aurai jamais le temps de tout dire et de tout faire. La notion du temps a changé, depuis l’attentat, depuis l’entrée par effraction de la mort dans mon parcours professionnel. L’année 2015 a été une année zéro, où je n’ai ni écouté de musique, ni vu de films, ni vu d’expos, où j’ai lu trois livres sans les retenir. J’étais plongée dans un grand silence, ce silence qui a commencé dans la rue Nicolas-Appert, le matin du 7 janvier. Il me faut recommencer à me nourrir, recommencer à ouvrir des livres, des romans comme des livres illustrés, à aller voir des expos, et en sortir, comme avant, avec appétit, avec l’envie de tout dessiner.


Les massacres me hantent
Le 7 janvier, aux urgences de l'Hôtel-Dieu, Sigolène, amie de "Charlie" rescapée du carnage, m'avait fait le récit de ce qui s'était passé dans la salle de rédaction.
Mon imagination, aidée à ma connaissance des lieux et des personnes, avait mis sur ses mots des images d'une précision troublante.
Après le 13 novembre, j'ai lu dans les journaux les témoignages des mmmités des attentats
Les statues mutilées, démembrées, m'occident je ne vois qu'elles
Elles ne sont meurtries que par la lumière pourtant, il me semble reconnaître en elles les corps de toutes les victimes des attaques
Nobles, taillés dans le marbre, figés pour l'éternité, elles sont d'une beauté à couper le souffle
© Dargaud 2016

B. : *La Légèreté* est survenu, et c’est devenu ton livre le plus personnel. Un travail intéressant serait de revenir dessus dans 10 ans, puis 10 ans après et encore 10 ans plus tard. Car il convient que le temps passe entre un événement advenu et notre présent. Tu reviendrais dessus à 45 ans, à 75 ans. Depuis le 7 janvier 2015, il y a d’ailleurs eu d’autres attentats, encore plus sanglants, et le regard porté sur l’horreur a déjà forcément évolué. Pendant un moment, je me disais que l’intérêt serait d’en faire l’examen d’un point de vue littéraire et dessiné d’ici quelques années, d’examiner cet événement dans le déroulé de ta vie.

C. M. : Aujourd’hui je pense plutôt à l’utilité d’un regard d’historien, qui aurait tous les éléments en main, et qui saurait faire le récit complet et l’analyse, sans passion, de cet événement extrêmement complexe. Personnellement, je ne crois pas que j’aurai besoin de rouvrir *La Légèreté* plus tard. J’ai mis ce traumatisme sous cloche, comme tu le disais plus haut. Je m’en tiens à ce geste-là. Je pense en revanche qu’il y aura dans chacun de mes albums à venir, quel que soit leur sujet, un petit segment de ma cicatrice. ◆

La Légèreté, *Éditions Dargaud, sortie prévue le 29 avril.*

© 2002. Luz & L'Association

Menu & Luz

DE L'INTIME À L'UNIVERSEL

Un an à peine après *Catharsis*, Luz revient à la bande dessinée avec l'adaptation d'*Ô vous, frères humains*, un livre tout sauf anodin qui permet à l'auteur d'explorer l'expression du traumatisme sans passer par l'autobiographie. Et de définir un nouvel horizon de création personnel.

INTRODUCTION & PROPOS RECUEILLIS PAR JEAN-CHRISTOPHE MENU

Luz est présent dès le n° 1 de la nouvelle formule de *Charlie Hebdo* en 1992, qui reparaît suite à la scission de *La Grosse Bertha*, journal satirique créé pendant la guerre du Golfe. Pendant plus de vingt ans, *Charlie Hebdo* va permettre à Luz de devenir l'un des dessinateurs politiques les plus pertinents et les plus virulents de sa génération. Il est aussi celui de l'équipe qui multiplie le plus les recherches et les expérimentations, graphiques ou autres, dans les pages de l'hebdomadaire comme à l'extérieur. La présence de Le Pen au premier tour de 2002 le pousse à autoéditer et distribuer un fanzine photocopié de format A5, *Cambouis* (repris en volume par L'Association), qu'il continue sur le thème de la musique avec *Claudiquant sur le dancefloor*, dans lequel il évoque ses concerts et ses expériences de DJ, édité en album par Hoëbeke, chez qui Luz publiera également deux volumes de *J'aime pas la chanson française*, où nos calamiteux chanteurs nationaux sont aussi joliment ridiculisés que nos pathétiques politiciens. S'il est probablement celui qui a le plus vigoureusement attaqué les Le Pen et autres Mégret, Luz est aussi un touche-à-tout qui déborde depuis longtemps le champ du dessin satirique, collaborant avec la photographe Stefmel pour des hybridations autoéditées autour de la musique live ou la Femen Sarah Constantin pour *Kinkiness*, une exposition au musée de l'Érotisme. Pour Luz comme pour beaucoup d'autres, le drame du 7 janvier 2015 remet beaucoup de choses en question. Il signe la couverture du numéro de *Charlie Hebdo* dit des « survivants », tiré à 7 millions d'exemplaires, et acquiert une célébrité dont il se passerait bien. En mai 2015 paraît *Catharsis*, un recueil de courts récits autobiographiques destinés à exorciser le cauchemar. Un an plus tard, après avoir quitté *Charlie Hebdo*, il propose sa vision d'*Ô vous, frères humains*, d'Albert Cohen, qui lui permet d'aborder un autre registre, à la fois plus réaliste, plus noir et plus fantastique, et qui prouve que c'est avant tout dans le dessin que Luz a toujours trouvé la force de s'élever contre l'injustice et la misère humaine.

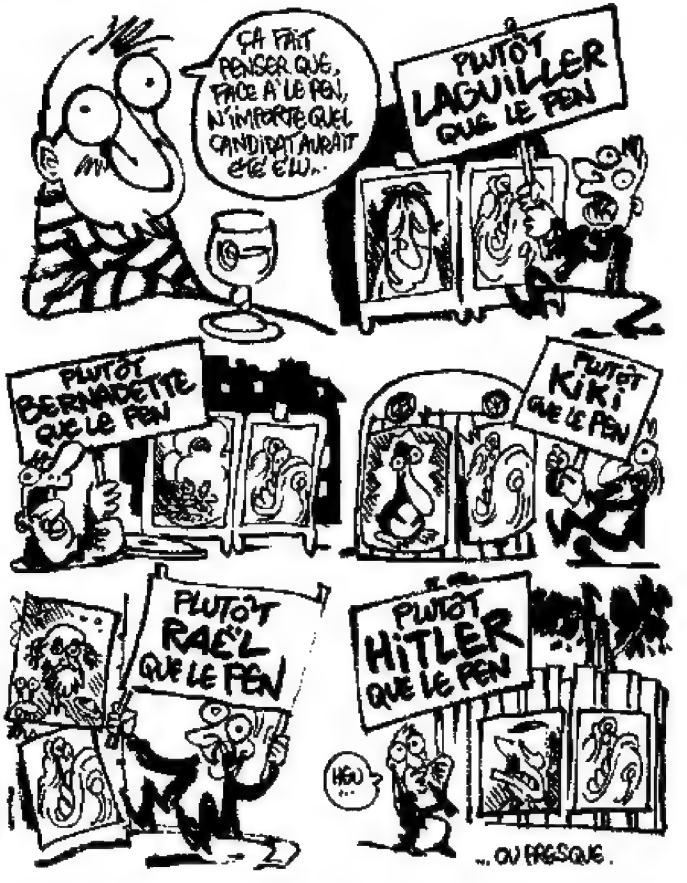
Jean-Christophe Menu : Il y a longtemps que tu veux t'éloigner du dessin politique et t'accomplir davantage dans le dessin et la narration. J'ai l'impression que le choix d'adapter ce texte extrêmement fort d'Albert Cohen est la suite directe de *Catharsis*. Ce pourquoi *Ô vous, frères humains* est si bouleversant semble être la pleine compréhension (quasiment revécue) du trauma du petit Albert. Est-ce qu'il faut vivre la tragédie pour pouvoir aller à l'essentiel ?

Luz : Tu as été le premier à me publier en dehors du cadre de *Charlie Hebdo*. C'était *Cambouis*, la somme de mes

LUZ

"L'imaginaire peut-il nous sauver tout en étant cruel? Comment réagir face à la folie des hommes? Face à sa propre folie?"

CI-DESSOUS
Cambouis, premier livre où la transition vers la bande dessinée s'amorce.


ÇA FAIT PENSER QUE, FACE À LE PEN, N'IMPORTE QUEL CANDIDAT AURAIT ÉTÉ ÉLU..
PLUTÔT LAGUILLER QUE LE PEN
PLUTÔT BERNADETTE QUE LE PEN
PLUTÔT KIKI QUE LE PEN
PLUTÔT RAËL QUE LE PEN
PLUTÔT HITLER QUE LE PEN
HEU...
...OU PRESQUE.
© 2002, Luz & l'Association

fanzines qui traitaient de la présence de Jean-Marie Le Pen au deuxième tour de la présidentielle de 2002. C'était encore un peu du dessin politique, mais déjà une manière de s'en affranchir. La narration se voulait la plus libre possible, associant bandes dessinées, strips, dessins d'actualité… J'y vois désormais un lointain cousin de *Catharsis*. Au fond, *Cambouis* a été mon premier travail creusant le traumatisme. Un traumatisme collectif certes, mais traversé par des questionnements individuels. Pour la première fois, j'assumais de me dessiner en tant que personnage, qui se débat au milieu du bordel que la société nous impose. *Ô vous, frères humains* est bien plus qu'un cousin de *Catharsis*, mais certainement pas une suite. Quand j'ai rendu les dernières pages de *Catharsis* à Futuropolis, je me suis retrouvé en manque. J'avais encore des dizaines de thèmes à aborder, à sublimer sur le papier (notamment la manière d'affronter l'absence de colère après le drame), mais le livre était clos, la narration y avait trouvé son point final. Et aussi, j'en avais marre de me dessiner, de dessiner ce personnage qui ne me ressemblait plus tellement, dont les traits étaient devenus trop légers pour me raconter. Je devais tourner la page de l'autoreprésentation. Aussi parce que ce que j'avais vécu, ce que j'avais encore à dire depuis mes décombres psychologiques, dépassait ma petite personne, dépassait même le drame du 7 janvier ; cela devenait essentiellement universel. Au fond du gouffre, la nuit est la même pour tous. Alors, il a fallu que j'avance depuis le gouffre d'un autre. Celui du petit Albert, s'il n'est pas le même que le

LUZ

"Dans *Ô vous, frères humains*, il y a une espèce de comique désespéré."

mien, comporte des similitudes. Entre autres, comment peut-on réussir à sortir du brouillard provoqué par la haine des autres, via l'imaginaire ? L'imaginaire peut-il nous sauver tout en étant cruel ? Comment réagir face à la folie des hommes ? Face à sa propre folie ?

J.-C. M. : C'est vrai qu'avant *Catharsis*, il y avait eu *Cambouis*. Mais dans *Cambouis*, l'humour est le principal moteur, et dans *Catharsis* il restait encore de l'humour, même très noir. *Ô vous, frères humains* ne prête vraiment pas à rigoler. On est plutôt dans l'effroi et la sidération. L'humour est-il dépassé par le besoin d'exorcisme ?

L. : Je ne crois pas que l'humour ait totalement disparu dans *Ô vous, frères humains*. Il n'est plus frontal, en rapport à la satire ou au gag. Ce n'est pas un humour noir non plus. Mais il y a une espèce de comique désespéré, lié à l'innocente maladresse de ce gamin qui se dépatouille avec son imaginaire pour répondre aux énigmes du monde adulte. Quand le petit Albert se voit dans le reflet d'une vitrine de bijoutier et s'y découvre en roi portant une couronne de diamants, il y a une dimension humoristique. Je me suis marré en dessinant son visage de poupon qui quittait les pleurs pour aller vers la surprise, l'interrogation, la révélation, puis une espèce de rébellion. Quand je regarde les tout premiers croquis que j'ai faits avant d'arriver au personnage du petit Albert, je me rends compte que j'ai commencé par un dessin ultraréaliste. Puis, de gribouillis en gribouillis, le visage s'est arrondi, les yeux et les oreilles se sont agrandis. Au final, le personnage s'est allégé, et il est devenu un petit bonhomme rigolo. Dans un autre contexte, « mon » petit Albert aurait très bien pu évoluer dans une BD marrante, contemporaine : il aurait imaginé que chacun de ses doigts était un superhéros, il aurait

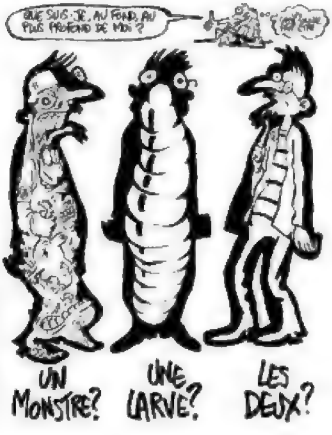
Luz © Futuropolis, 2016

CI-CONTRE
La Paranoïa du jeune Albert transposée par Luz

LUZ

“L’humour n’est plus le seul moteur de mon inspiration. La douleur, la tristesse et la noirceur peuvent être des encres dans lesquelles tremper ma plume.”

transformé ses profs en crapauds avant les interros, par exemple. L’humour est dans le personnage même, comme il est en chacun de nous. Ce n’est pas l’humour qui est dépassé par le besoin d’exorcisme, mais le personnage. Personnellement, quand j’ai recommencé à dessiner alors que mon crâne était en miettes, je me suis aperçu que l’humour n’était plus le seul moteur de mon inspiration : la douleur, la tristesse et la noirceur pouvaient être de nouvelles encres dans lesquelles tremper ma plume. De nouveaux outils. Disons que j’ai élargi mon Pantone personnel. Mais, crois-moi, l’humour est toujours une couleur présente dans mon travail. Elle est présente en moi.



© 2002, Luz & L’Association

J.-C. M. : Au lecteur inculte (comme moi) qui n’a pas lu *Ô vous, frères humains* et qui se demande ce que tu y as apporté, j’imagine que les scènes hallucinatoires et paranoïaques du petit Albert (qui lit « juif » partout, y compris quand il est écrit par la fillette de la publicité du chocolat Meunier qui s’échappe de son affiche) sont du pur Luz ?

L. : C’est exact. Je reconnais bien là ton intuition de dessinateur (rires) ! Dans le livre de Cohen, le petit Albert passe sa journée à vaciller dans sa tête : suis-je méchant ? Est-ce le camelot qui est méchant ? Suis-je gentil ? Qui suis-je ? Cohen exprime à la fois la peur de répondre à ces questions et celle du monde extérieur qu’il ne comprend pas. Il utilise les microdingueries de l’enfant, ses dialogues avec ses propres doigts, les mannequins qui l’effraient dans les vitrines, etc. Il insinue la manière dont l’enfant perd pied. Et c’est dans cet interstice que j’ai voulu me glisser, parce qu’à ma nouvelle lecture de Cohen je visualisais précisément tous les démons que pouvait imaginer le gosse. Et plus encore : l’épisode du chocolat Meunier n’est effectivement pas dans le livre, mais Cohen évoque l’affiche. En faisant mes recherches, je me suis rendu compte que l’affiche qu’il avait probablement eue devant les yeux était celle de la fillette qui écrit un slogan sur le mur avec le chocolat. Le parallèle avec les graffitis qui le terrifient a immédiatement fait sens en moi. Dans la paranoïa ou l’angoisse, l’image la plus rassurante peut devenir la plus angoissante. Je l’ai moi-même vécu un jour à la campagne, où dans le chant des oiseaux j’entendais le sifflet de la mort. Malgré moi. Aucun retour à la raison possible. C’était comme ça. Il faut apprendre à vivre avec le fantastique dans ces cas-là. Par ailleurs, le fait que je me suis tapé tout Lovecraft juste après *Shining*, pour continuer à appréhender l’intolérable imaginaire qui est en moi, ne doit pas être étranger à mon envie de pousser le fantastique le plus loin possible dans mon graphisme.

J.-C. M. : Maintenant que tu le dis, en effet, je perçois l’aspect lovecraftien. Quand le narrateur se met à discerner le monstre caché dans tous les êtres humains qu’il croise et qu’il s’enfuit au hasard sans refuge possible… Est-ce le fantastique qui amène à la paranoïa… ou le contraire ?

L. : Ce que j’ai compris de l’écriture de Lovecraft est que la terreur prend appui sur le mystère absolu et le ressassement de la méconnaissance. Une anecdote m’est revenue très fortement en mémoire après le massacre de *Charlie Hebdo* et de l’HyperCacher. Quand j’étais gamin, je me faufilais le soir derrière le canapé de mes parents pour regarder la télé. Évidemment, j’étais persuadé qu’ils ne s’en rendaient pas compte. Le film terminé, je rampais jusqu’à ma chambre, avec le sentiment d’avoir brisé un interdit fondamental. Un soir, je suis revenu en silence vers

Cambouis

L’Association, 2003

Au lendemain du 21 avril 2002, lorsque Jean-Marie Le Pen se qualifie pour le second tour de l’élection présidentielle, Luz entame un journal intime de combat. Il se lit dans son dessin l’énergie et l’urgence d’un moment vécu très douloureusement, et par la multiplication des analogies l’auteur parvient à dénoncer à la fois l’irresponsabilité des politiques et les doutes qui le taraudent en tant que citoyen. Presque quinze ans plus tard, peu de chose semble avoir changé…

Catharsis

Futuropolis, 2015

Après la tuerie de *Charlie Hebdo* le 7 janvier 2015, Luz se dessine les yeux exagérément écarquillés. À cet autoportrait halluciné qui figure en couverture du livre s'ajoutent d'autres images où l'auteur se représente en corps abîmé par les balles, habité d'une encombrante boule au ventre ou secoué de hurlements, mais ce corps est aussi amoureux et vivant. Dessinée en moins de trois mois, cette *Catharsis* annonce d'autre part la transition de Luz, qui dit vouloir renoncer définitivement au dessin politique.

mon lit, mais dans la pénombre je vois une masse noire ramassée sous la fenêtre. Un monstre immense et poilu était là pour me déchiqueter. J'ai eu le souffle coupé, j'ai ouvert la bouche pour hurler, mais dans la stupeur catatonique le cri est sorti quelques secondes plus tard. Le hurlement de terreur m'a presque expulsé de mon corps. C'était juste mon père qui me faisait une petite blague. Depuis le 7 janvier, je revois régulièrement la forme monstrueuse que j'avais imaginée à l'époque. Et je hurle avec le même sentiment d'effroi. Ce monstre, je l'ai dessiné dans *Catharsis* et il est devenu moi-même. Il vit en moi, prêt à m'apparaître à tout instant. Je l'ai appelé « mon colocataire infect ». J'ai utilisé ce sentiment de cohabitation avec le fantastique tout au long de mon adaptation du livre de Cohen. Aussi parce que je l'avais déjà rencontré enfant et que j'imaginais le petit Albert devoir apprendre du jour au lendemain à négocier avec cet effroi palpable. Alors, pour répondre à ta question, peut-être qu'une part inconsciente de fantastique existe en nous, avant même la paranoïa. Avant même d'avoir lu Lovecraft. Et Lovecraft comme Poe l'avaient bien compris.

J.-C. M. : La première page de *Ô vous, frères humains* et certaines images ensuite sont construites avec un style constitué de lignes verticales plus ou moins larges. La première fois que j'ai vu ce procédé chez toi, c'était dans la scène des volets fermés de *Catharsis*. Je suppose que les deux sont directement liés. Par ailleurs, ce style me rappelle fortement certains dessins de Gébé : y as-tu pensé ?

L. : C'est marrant, je ressentais la présence de Gébé par-dessus mon épaule, mais pas forcément dans cette obsession des lignes verticales. Tu dois avoir raison. Avant, c'était le rond qui m'apaisait, maintenant c'est la ligne. Ou peut-être plutôt le bruit de la plume traçant la ligne jusqu'au moment où l'encre te quitte. Quand tu lis *Papier à lettres* de Gébé, tu sens que le dessin du feuillage ou du bois l'apaise de l'absurdité du monde qu'il écrit en parallèle. J'ai découvert la vertu relaxante du trait. Et j'ai eu envie de l'utiliser comme matière pour la pénombre, et aussi pour l'ombre portée. Dans une séquence ou le petit Albert se confie à un cheval, l'ombre n'est plus le noir d'un coup de pinceau plaqué au sol. L'ombre est lignée, debout. Non plus comme une trace ou un double, mais comme une division à l'infini de la personne. Cela m'a paru plus juste. En tant que pénombre, peut-être évoque-t-elle le repli sur soi, la cage cérébrale derrière laquelle on se cache mais qui vous dévoile quand même. Je n'en sais rien au fond. Il y a, je sais, du Cabu quelque part, du Will Eisner par-ci et du Pellos par-là, oui le Pellos des *Pieds Nickelés*, ailleurs. J'ai toujours été convaincu que je n'avais pas de style propre. C'est essentiel, je crois, de ne pas se trouver dans le style. Ça oblige à bosser chaque jour, à avancer, à chercher. À se rechercher plutôt qu'à se trouver.

J.-C. M. : Je crois qu'il y a chez les polymorphes (dont tu fais partie) une sorte de méta-style (pardon) qui englobe les « styles » ou procédés et techniques appliqués à chaque projet, même très différents. Et où tu peux maintenant « inviter » des Grands Anciens (!) comme Cohen, Lovecraft, Eisner ou Gébé (je pensais précisément à *Papier à lettres*), voire les « mixer » un peu. Ces « tributs » (citations, références, hommages) me semblent nouveaux chez toi…

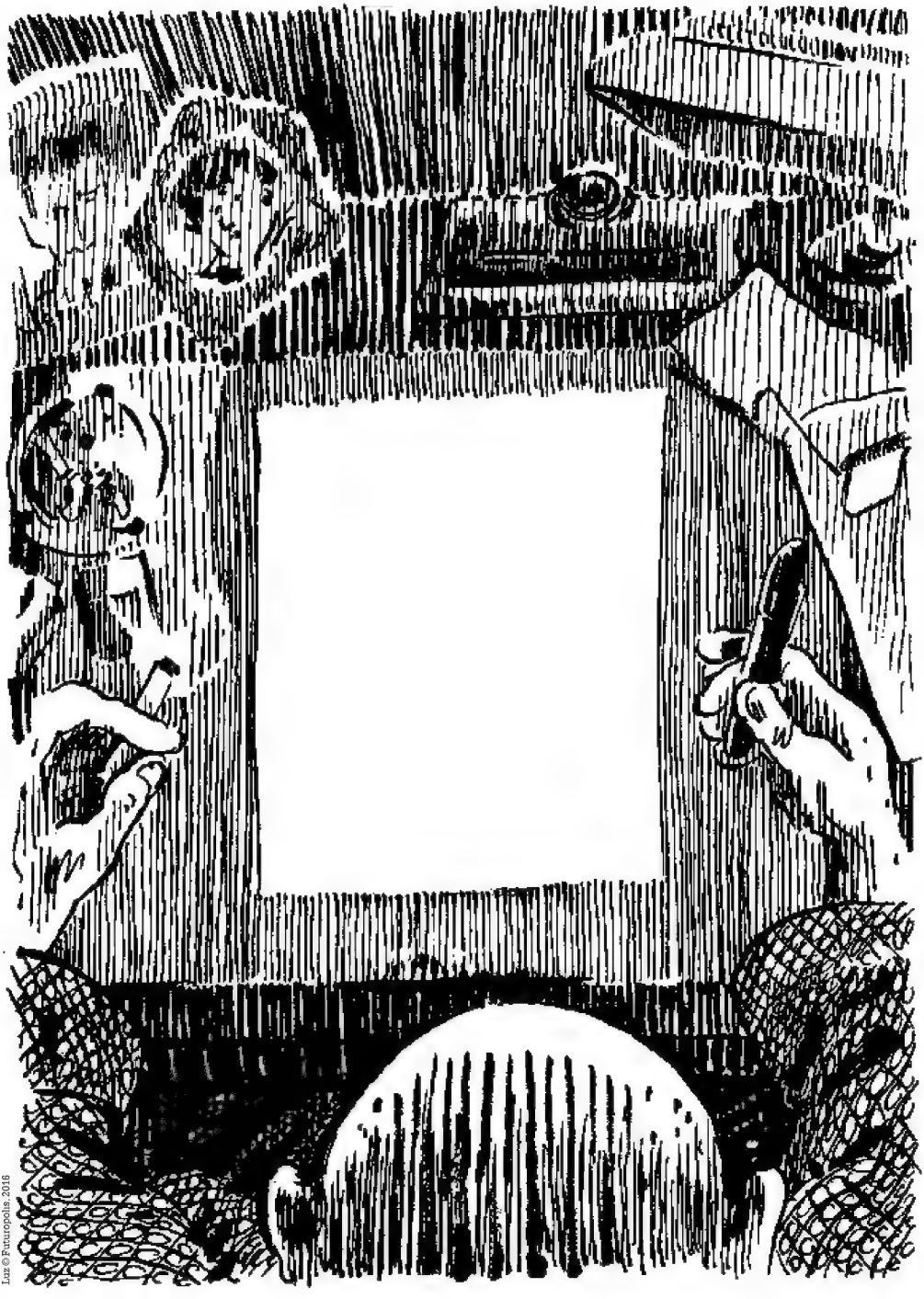
L. : (Rires) « Polymorphe ». J'aime bien l'expression. Tu sais, pendant des années, on m'a plutôt vu, ou lu, comme un auteur « monomorphe » : Luz de *Charlie Hebdo*. Donc, l'un de ces dessinateurs de presse dont le métier était de faire marrer avec l'actualité, point. Même si j'embrassais dans *Charlie* une grande variété de formes ou de styles. Être « de *Charlie* » avait cet avantage de me situer dans la galaxie du dessin, mais l'inconvénient d'être réducteur. J'ai toujours préféré me définir simplement comme un dessinateur. Ni de presse, ni de bandes dessinées, ni illustrateur, juste un gars qui dessine. Qui dessine des bonshommes, des gens, des idées, les siennes surtout. Les références étaient déjà là (Crumb, Gotlib, Willem ou Bill Watterson, qui m'a largement influencé pour *Les Mégret gèrent la ville*), mais elles n'étaient pas forcément lisibles, parce qu'avant toute chose j'étais un dessinateur « de *Charlie* ». Maintenant je ne suis plus un dessinateur de *Charlie*, mais un ex-dessinateur de *Charlie*. Et les références deviennent plus apparentes. Tant que je ne suis pas un ex-dessinateur tout court, tout va bien.

J.-C. M. : C'est intéressant que tu as estimé ton autoreprésentation trop « légère » pour continuer à extérioriser ce « gouffre », à l'heure où l'autoreprésentation s'est largement vulgarisée au sein d'une bande dessinée autobiographique souvent « light ». Que penses-tu de la façon dont Catherine Meurisse a fait sa catharsis à elle dans son livre *La Légèreté* tout en restant dans l'autoreprésentation ?

L. : Le livre de Catherine est un pur chef-d'œuvre. Autant dans *Catharsis*, il y avait la nécessité de l'immédiateté, de l'urgence de la reconstruction personnelle et graphique, autant dans *La Légèreté*, Catherine prend le temps et le recul indispensables pour confronter l'horreur indélébile et la quête du « beau ». Comment réussir

LUZ

“Avant, c'était le rond qui m'apaisait, maintenant c'est la ligne. Ou plutôt le bruit de la plume traçant la ligne jusqu'au moment où l'encre te quitte.”



Luz © Futuropolis 2016

CI-DESSOUS
Recherche pour le personnage du jeune Albert, le basculement est ténu, mais toute la clé est dans un tout petit dessin de l'enfant qui sourit en bas à droite

Luz © Futuropolis, 2015

LUZ
"J'ai toujours préféré me définir simplement comme un dessinateur. Ni de presse, ni de bandes dessinées, ni illustrateur, juste un gars qui dessine."

encore à se faire porter par la force de la nature ou la puissance de l'art des autres quand on a les pieds, le cœur et l'esprit englués dans la merde ? Voilà, je crois, la quête qui traverse son livre. Et quand on referme *La Légèreté*, on se rend compte que l'on a été soi-même traversé, transporté par la beauté du dessin de Catherine. En particulier par les planches en couleur où elle confronte sa solitude aux éléments naturels. Je pense surtout à celle où, le cul sur un rocher, Catherine regarde le soleil se coucher sur la mer tandis qu'un ptérodactyle flotte à l'horizon. Je suis bien resté une vingtaine de minutes à le regarder. À lui seul, ce dessin raconte 2015, et ce qu'il restera à jamais de 2015 dans la tête de dizaines, de centaines ou de milliers de gens. Et pourtant, c'est avant tout l'image que Catherine a dans sa tête à elle. *La Légèreté* dépasse le cadre de la bande dessinée autobiographique, tout simplement parce que chaque planche est une exploration graphique exceptionnelle, bien loin de la nombrilographie paresseuse de pas mal d'auteurs.

J.-C. M. : On est bien d'accord ; pour moi, vos deux livres laissent loin derrière l'immense majorité de ce qui se fait en ce moment. Il me semble qu'*Ô vous, frères humains* ne se détache d'ailleurs pas complètement de l'autobiographie : cette dérive hallucinatoire graphique est tellement la tienne qu'on rentre autant dans ton inconscient que dans l'histoire vécue du jeune Albert. Est-ce que tu as vécu ce livre comme une expérience autobiographique, quelque part ?

L. : Oui, absolument. J'ai tellement puisé en moi pour comprendre l'expérience dramatique de Cohen et la transcrire graphiquement que j'ai eu le sentiment étrange d'être l'autobiographe d'un autre. J'ai dessiné trois mois en étant un enfant juif de 10 ans. Et toutes ses hallucinations sont autant les miennes que celles que j'imagine être les siennes. Je me sens plus capable d'être désormais dans l'autobiographie pure. Je voudrais pouvoir me replier plus derrière la fiction, mais elle sera forcément traversée par ma propre traversée psychologique. Il y a une citation de B. Traven, l'écrivain mystérieux derrière *Le Vaisseau des morts*, qui m'avait particulièrement marquée : « La biographie d'un créateur n'a

AH BAH, ATTENDEZ, J'VAIS VOUS FAIRE UN PINCEAU DE 7m DE HAUT...
OU UNE GOMME DE 8 m ...
OU UN STYLO-FEUTRE DE 10 m.
C'EST MODERNE UN STYLO-FEUTRE!
OU UNE FEUILLE BLANCHE DE 20 m SUR 30...
OU UN SONNER COLOSSAL DE LA TAILLE D'UN BATEAU...
OU UNE PHOTOCOPIEUSE DE LA TAILLE D'UN IMMEUBLE!
ATTENDEZ, J'AI TROUVÉ, J'AI TROUVÉ! C'EST ÉNORME! ÇA VA VOUS PLAIRE!
ALORS, JE LUI DIS D'ÉCRIRE QUOI SUR SON TRUC?
JE SAIS PAS... UN TRUC GENRE: "ET MON CUL, C'EST UN TAILLE CRAYON"...
... UN PHYLACTÈRE GRAND COMME DEUX STADES DE FOOT. ALORS?
Luz © Futuropolis, 2015

absolument aucune importance. Si l'auteur ne peut être identifié par son œuvre, c'est que celle-ci, comme lui-même, ne vaut rien. Un créateur ne saurait avoir d'autre biographie que son œuvre. » Mon rêve serait que toute trace de ma biographie disparaisse des journaux et d'Internet. Qu'il ne reste de moi que quelques bouquins cornés.

J.-C. M. : Est-ce que tu penses qu'après le 7 janvier et le 13 novembre 2015, l'approche de l'humour et de la satire a changé ? Pour toi caricaturiste, pour le lecteur ouvert d'esprit, pour le Français lambda ? Faut-il résister dans la satire ou repositionner son approche du rire ? Par quelles étapes es-tu passé en un an ?

L. : Après le 7, des millions de nouveaux lecteurs ont ouvert *Charlie* pour la première fois et ont parfois continué à le lire. Mais cela ne veut pas dire que le dessin satirique a été du jour au lendemain mieux compris. On s'en est rendu compte plusieurs mois plus tard avec le dessin de Riss sur la mort du petit Eylan. J'ai été halluciné par le nombre de personnes qui avaient pris ce dessin, génialement pertinent, au premier degré. J'ai été obligé de faire une page entière d'explication pédagogique de ce dessin dans *Charlie* pour éteindre le brasier. Ma grande inquiétude est que le premier degré s'impose comme la lecture obligée du dessin, surtout après la symbolique

Ô vous, frères humains

Futuropolis, 2016

Dans le roman *Ô vous, frères humains* (1972), Albert Cohen se souvient du jour de ses 10 ans, en 1905, lorsqu'un marchand ambulant le qualifia de « youpin ». Profondément marqué par la bêtise de la foule, l'enfant erre dans les rues, s'attarde sur les devantures et les affiches publicitaires en se demandant qui il est. L'auteur au soir de sa vie épaule l'enfant qu'il était en interrogeant : « Êtes-vous vraiment heureux de haïr et fiers d'être méchants ? » Luz semble trouver dans ces mots un écho à ses propres questionnements.

forte qu'a pris le journal après le drame. Que la pesanteur du drame, la lourdeur du trauma collectif autour de *Charlie*, mais aussi autour de l'idée que l'on se fait d'un dessin satirique, écrase tout second degré. Écrase la légèreté. Et puis, il y a ce phénoménal quiproquo qui veut qu'on qualifie désormais un auteur de dessins satiriques de « caricaturiste ». Comme si la caricature seule avait de l'importance, comme pour oublier que les uns et les autres nous sommes avant tout des dessinateurs, des analystes graphiques du monde qui nous entoure. Cela vient de la reproduction dans les médias du langage anglo-saxon, qui n'a pas de mot pour « dessinateur » : on est soit « cartoonist » soit « caricaturist ». Comme si notre boulot, c'était de poser un chevalet sur la butte Montmartre et de caricaturer les touristes. La satire se doit de rester la même, cash, politique, sociale, mais surtout libre. La bataille du second degré est loin d'être gagnée, malheureusement. Peut-être que, pour se faire comprendre et créer des vocations, il faudrait organiser des stages commando de second degré option dessin à Châlons, où est enterré Cabu. On boirait du champagne entre les cours. Et c'est moins loin que la Syrie.

J.-C. M. : Et curieusement, depuis ces attentats, la vocation de « caricaturiste » semble en vogue… Après les crayons et les tours Eiffel, voilà les Manneken-Pis et les Tintin qui pleurent pour les attentats de Bruxelles… En effet, le dessin satirique

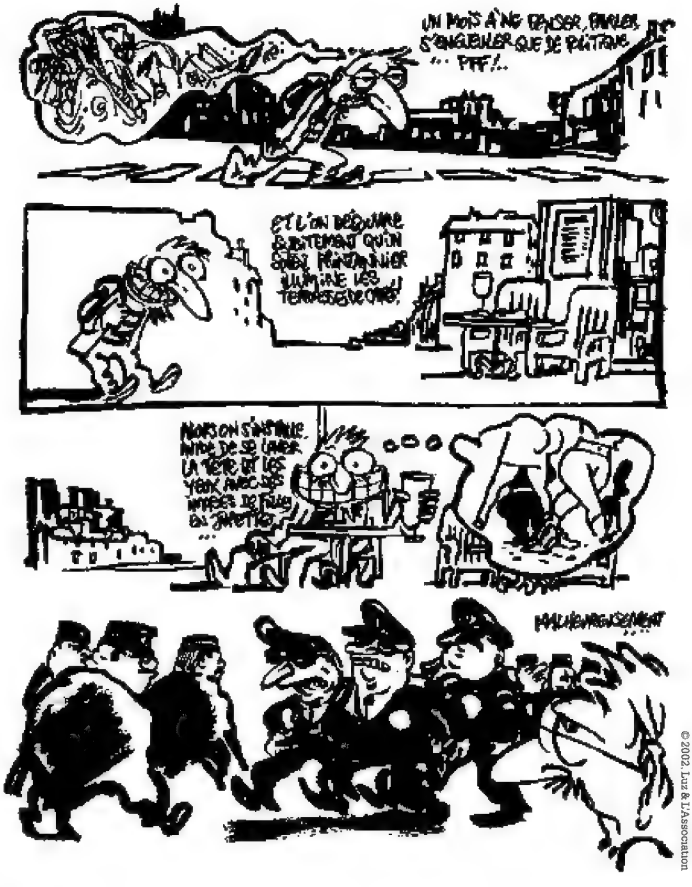
tel que l'a pratiqué *Charlie Hebdo* est bien plus complexe que ces pauvres stéréotypes. Le politiquement correct larmoyant est-il en train de remplacer le dessin comme outil à faire réfléchir ?

L. : C'est très bien que le dessin retrouve une plus grande place dans le débat public. Sauf que la plupart ressemblent plus à du Plantu qu'à du Cabu. Je ne pense pas que ce soit un problème de « politiquement correct », mais plutôt la question du « symboliquement facile », voire du « symboliquement tranquille ». Dessiner une colombe de la paix, un crayon cassé ou un Tintin qui pleure, c'est facile à faire, c'est politiquement inodore et indolore, et ça se partage facilement sur les réseaux sociaux. Au fond, c'est comme le gouvernement avec sa déchéance de nationalité : du symbolique qui ne sert à rien, mais qui donne l'impression d'avoir réagi à l'événement. En même temps, si un dessin, même symbolique, permet à la personne qui l'a fait de se faire du bien, tant mieux. S'il ne change pas le monde, le dessin, lui, au moins, ne fait de mal à personne. Quoi que les imbéciles en pensent.

J.-C. M. : Est-ce que la presse te manque ? Le fait de réagir à chaud régulièrement sur les événements, précisément ? Tu as quand même fait ça plus de vingt ans toutes les semaines.

L. : L'obligation de réactivité me manque, oui. Il me reste *Groland*, pour lequel je fais encore un dessin d'actu par semaine. Mais je dois reconnaître que je suis devenu plus lent, j'ai besoin de réfléchir à cent fois avant de pondre une bonne idée. La machine est cassée. Cette manière que j'avais de traiter l'actu en roue libre est grippée. Heureusement, il ne m'a pas fallu trop de temps pour m'en apercevoir et assumer de quitter *Charlie Hebdo* pour cette raison. J'aurais pu être dans le déni et continuer encore pendant des années à dessiner des hommes politiques, mais je n'aurais fait que décliner ou ressasser. Je n'aurais plus été à la hauteur des copains disparus et j'aurais été malheureux comme un chien.

J.-C. M. : Tu disais aussi depuis longtemps en avoir marre de dessiner les politiciens, notamment Sarkozy (je crois que tu as fait une performance


UN MOIS À NE FAIRE, PARLER, S'ENGUEULER QUE DE PLANTU
... PFF !...
ET L'ON DÉCOUVRE QUELQUEFOIS QU'UN DESSIN PEUT ILLUMINER LES TÉNÉBREUSES ONDES !
MAIS ON S'HABITUE VITE DE SE CRAMER LA TÊTE ET LES YEUX AVEC DES MÈCHES DE FEUX D'ARTIFICE
MALHEUREUSEMENT

© 2002 Luz & l'Association

LUZ

"Mon rêve serait que toute trace de ma biographie disparaisse des journaux et d'Internet. Qu'il ne reste de moi que quelques bouquins cornés."

en détruisant tous tes portraits du Sarkopte…). Est-ce que parallèlement il y a aussi le soulagement de pouvoir enfin passer à autre chose ?

L. : Oui, la lassitude avait trouvé son point culminant en 2012, quand j'ai non seulement décidé de ne plus jamais dessiner la gueule de Sarkozy, mais aussi quand j'ai détruit les originaux où il apparaissait. 17,2 kilos de papier que j'ai découpé, raturé, déchiré, tippexé, cutterisé, mâché (j'ai eu des aphtes pendant une semaine à cause de ça), brûlé, tamponné, agrafé, plombé à la carabine, etc. J'ai appelé cela de la Dess'truction. L'idée était aussi de permettre à ces kilomètres de dessins de sortir du champ du dessin de presse pour rentrer dans celui de l'art vengeur. Avec l'aide d'Yves et Michèle Di Folco, un couple génial qui a travaillé avec Villeglé et Joël Hubaut, j'ai écrasé une vingtaine d'originaux avec un tracteur sur un chemin de gravier. Le résultat est sublime. La gueule de

LUZ

“Ne plus avoir à dessiner tous ces politiciens, ça me soulage.”

Sarkozy est tellement déchiquetée qu'on dirait de la dentelle de Calais. Il existe une vidéo de Camille Di Folco de ce travail encore inachevé ; ça donne le ton. Il me reste juste à terminer quelques boîtes à papillons dans lesquelles j'ai punaisé une centaine de tronches de l'autre crétin. Je ne sais pas quand je vais pouvoir finir ça. Il le faut. Ce sera ma manière de tourner définitivement la page de mon hystérie face au dessin de presse. En tout cas, tu as raison : ne plus avoir à dessiner obligatoirement tous ces politiciens, ça me soulage. Je n'ai plus besoin de me fader des dizaines de pages dans Google Images pour dessiner le nouveau trou du cul en vogue au gouvernement ou à l'Assemblée. Je dessinerais encore de temps en temps un con ou deux pour Groland, mais je ne serai plus obligé de vivre avec.

J.-C. M. : Après le 13 novembre à Paris, et les attentats à Bruxelles, Beyrouth, Lahore, en Iraq, au Mali, au Nigeria, bref partout, as-tu encore quelque chose à dire à ceux qui disaient que *Charlie* « l'avait un peu cherché » ?

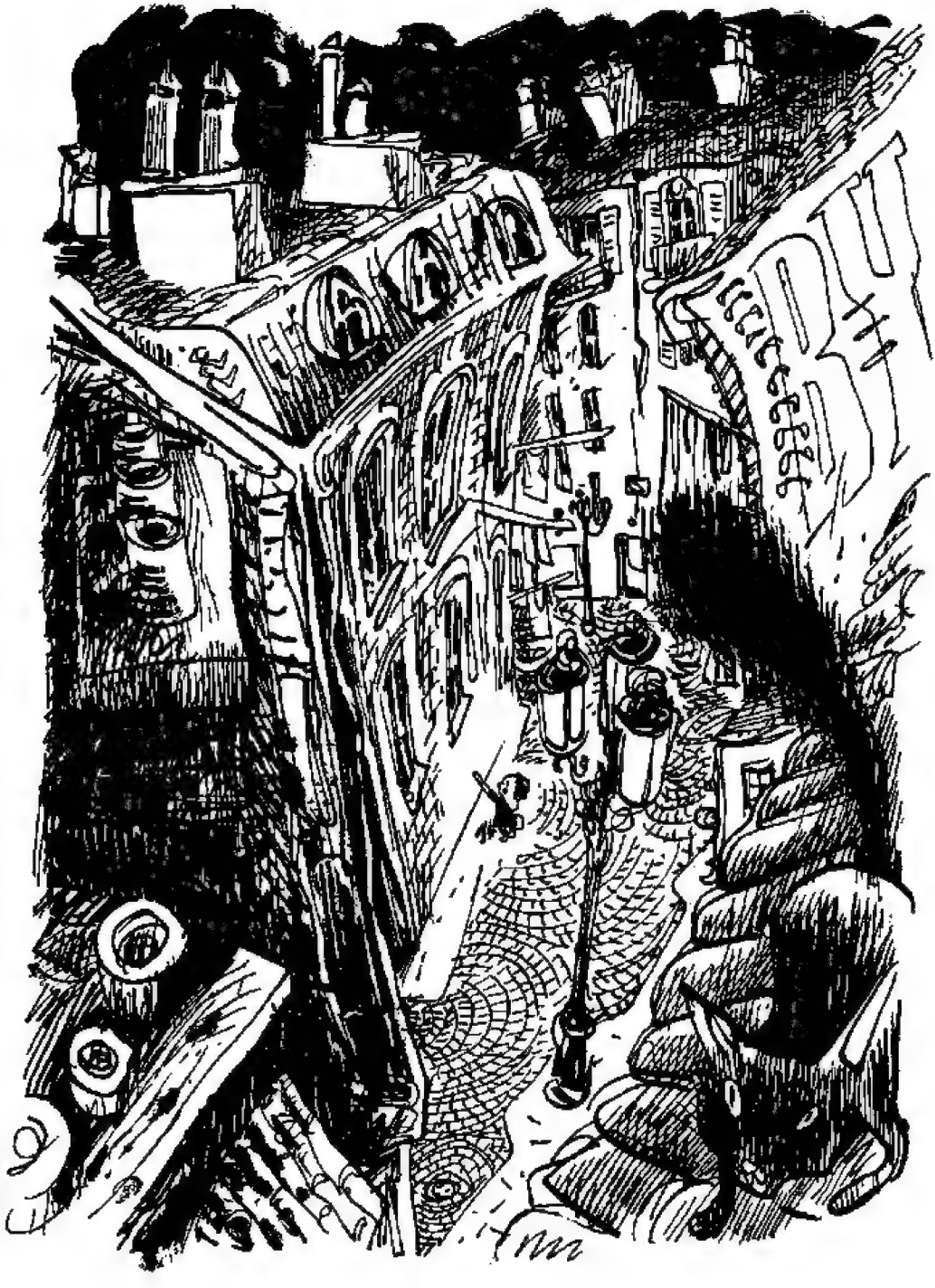
L. : Pff, non.

J.-C. M. : Tu as toujours, à travers tes dessins politiques pour *Charlie Hebdo*, combattu l'intolérance, la haine, la bêtise, mais à travers le registre de l'humour. Avec *Ô vous, frères humains*, ton dessin et ton propos se font plus graphiques, réalistes, et il s'agit d'une narration. La dénonciation s'élabore là en bande dessinée, où l'humour est donc plus discret. As-tu l'impression de t'adresser différemment à ton lecteur ?

L. : Même si, les uns et les autres, on a fait à *Charlie*, des dessins dits « d'humour », on n'a jamais eu le sentiment d'être des *gagmen*. Bien sûr, plus le dessin était drôle, meilleur il était, mais cela n'a jamais suffi. La pertinence du propos est indispensable, et la force du trait

CI-DESSOUS

Autant dans le découpage que pour certaines ambiances, le nouveau livre de Luz évoque le travail de Will Eisner.



Luz © Futuropolis, 2016

LUZ
“J’espère dialoguer avec le lecteur en toute sincérité comme au premier dessin publié.”

capitale. Et puis, en ce qui me concerne, *Charlie Hebdo* a été un terrain d’expérimentation graphique assez large. Ça allait du croquis de concert des Transmusicales au feuilleton dessiné trash sur la famille Sarkozy, en passant par les pages ou doubles-pages dans lesquelles mon but ultime était de prendre le lecteur le plus à contre-pied possible. Je pense notamment à une double-page de reportage sur la plus grosse soirée sadomasochiste de France en 2014 : il y avait de l’humour certes, mais le but était avant tout de rendre le lecteur de *Charlie* sexuellement curieux et de m’éclater graphiquement. Les lecteurs qui connaissent bien mon travail verront dans *Ô vous, frères humains* énormément d’éléments graphiques ou narratifs qui préexistaient, même à l’époque de *Charlie*. Comme ils l’ont probablement vu dans *Catharsis*, d’ailleurs. Et j’ose toujours croire qu’il existe entre le dessinateur et son lecteur, ou le lecteur et son dessinateur, une relation qui est avant tout basée sur la confiance et l’intuition. On avance ensemble sans se prendre pour des cons l’un l’autre. De ce point de vue-là, j’espère dialoguer avec le lecteur de la même manière. En toute sincérité et liberté. Comme au premier jour du premier dessin publié qui a fait que nous nous sommes croisés.

J.-C. M. : Je suis d’accord qu’il faille faire confiance à « son » lecteur pour nous suivre lorsque l’on évolue ! Mais tu as publié de nombreux livres très différents, dont certains consacrés à la musique, que ce soit celle que tu aimes ou celle que tu détestes, des livres sur des personnalités politiques (détestables, souvent). *Catharsis*, *Ô vous, frères humains* et auparavant *Cambouis* sont d’une autre fibre : tu penses vraiment n’avoir qu’un seul lectorat ? J’en serais ravi, mais

▲ Luz © Futuropolis, 2015

CI-CONTRE
L’expression de la douleur dans *Catharsis*, comme des accents de Ralph Steadman mais au pinceau.

je me pose la question. Car tu es l’un des rares auteurs estampillés « satiristes » à être allé dans autant de directions différentes.

L. : Je ne sais pas trop ce que le terme « lectorat » veut dire. Cela me fait penser à un blob informe avec des centaines d’yeux qui aurait été créé par des commerciaux gluants pour envahir le monde des maisons d’édition. Je crois que le concept de « lectorat » a surtout été inventé pour refuser les projets de BD ou les manuscrits, du genre « J’aime beaucoup, mais je ne vois pas quel lectorat ça peut toucher ». Non, c’est plutôt l’idée de lecteurs ou de lectrices qui seraient allés piocher au hasard dans l’ensemble de mon travail. Bon, c’est vrai que mon lecteur type serait de gauche, détesterait à la fois la bande des Le Pen et celle des Enfoirés, adorerait regarder le trou du cul des chiens en écoutant The Fall, et il aimerait autant la tête de cul de Biolay dans *J’aime pas la chanson française* que les jolies fesses de ma femme dans *Catharsis*. Ouais, en fait, mon lecteur type, c’est moi, j’avoue. ◆

Ô vous, frères humains, Futuropolis, paru en mars 2016

© Robert E. McGinnis. All rights reserved.

Robert E. McGinnis

RIEN QUE POUR VOS YEUX

Les beautés diaphanes de McGinnis n'ont pas pris une ride. Leur mystère vénéneux demeure entier. Femmes fatales et James Bondieuseries, romances sentimentales et scènes historiques, paysages ruraux et évocations nostalgiques du far west… Un beau livre, *Crime et séduction* (Urban Comics), vient resituer cette œuvre faite d'illustrations et de somptueuses peintures.

PAR MARTIN-PIERRE BAUDRY

Né en 1926 à Cincinnati, dans l'Ohio, Robert E. McGinnis commence sa carrière comme apprenti animateur aux studios Disney, avant de se lancer dans l'illustration de couvertures de romans policiers. En plein boom du format *paperback*, son talent de *cover artist* est immédiatement repéré par des éditeurs pour qui, à 25 cents le poche, la couverture doit impérativement faire vendre. Il signe sa première couv en 1958 pour Dell Books. Le titre est parfaitement adapté : *So Young, So Cold, So Fair* (*Reines de beauté*). Il s'agit de l'un des innombrables polars du prolifique John Creasey (alias Anthony Morton), mais sa carrière d'illustrateur *hard-boiled* est principalement associée à trois longues séries : *Mike Shayne* de Brett Halliday pour Dell, les *Perry Mason* de Erle Stanley Gardner pour Pocket Books et, dans un registre plus agressif, les romans noirs de Carter Brown pour Signet Books. Injustement, ce dernier n'a jamais eu une très bonne réputation en Europe, mais il est fort dommage de passer à côté d'un écrivain aussi truculent et divertissant que Carter Brown. La faute en revient surtout à son éditeur français, le vénérable Gallimard, qui avait toujours affublé les traductions de ses livres de titres racoleurs, avec des jeux de mots souvent approximatifs et des couvertures du même acabit (des photos de filles à moitié à poil), sans jamais reprendre la centaine de couvertures magnifiques que McGinnis avait réalisées pour les éditions américaines. Si le héros typique de Carter Brown est souvent un indécrottable macho sudoripare, telle n'est pourtant pas l'impression donnée par les illustrations de l'artiste. Car McGinnis est une exception. Au lieu de privilégier les scènes d'action, ses couvertures sont des portraits de femmes, seules, sensuelles plus que sexy, alanguies dans des décors colorés et exotiques. La ligne de trait est claire, la pose naturelle. L'atmosphère est pleine d'électricité et de tension charnelle, mais dénuée de lubricité. L'idée de mettre une jolie poupée en facing n'est pas inhabituelle, mais McGinnis se distingue, par sa retenue, d'un certain nombre d'autres dessinateurs. C'est un artiste prude, et même lorsqu'il évoque la proximité des modèles avec lesquelles il a travaillé, dont la rousse incendiaire Shere Hite,

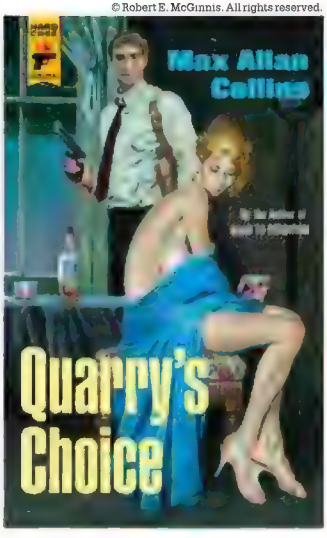
Les couvertures de Robert E. McGinnis sont des portraits de femmes, seules, sensuelles plus que sexy.

laquelle devait par la suite devenir célèbre en écrivant des guides sur la sexualité féminine (le fameux *Rapport Hite*, qui avait fait entrer le clitoris dans les relations conjugales des ménages américains en 1976, c'est elle !), il reste toujours très courtois et professionnel. « De tous mes modèles, Shere Hite était ma préférée, dit-il dans l'interview publiée en ouverture du livre. Elle avait de très bonnes idées. Elle achetait des vêtements luxueux et de très bon goût et elle ramenait le tout dans une grande valise. Son goût et son raffinement m'ont beaucoup profité. Une fois elle m'a dit : "Tu ne sais pas à quel point c'est difficile d'être modèle. Il faut sans cesse prendre soin de ses ongles, de ses cheveux et de tout le reste." C'était

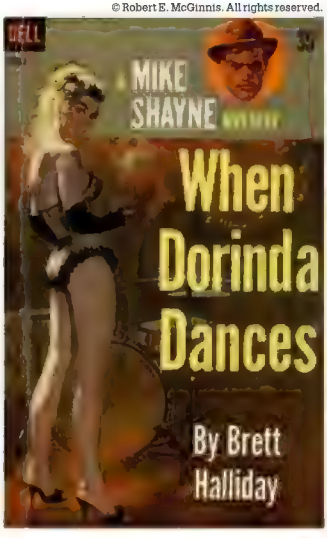
> **Il n'adhérait pas aux canons incarnés par les playmates : trop blondes, trop bronzées, trop jeunes.**

vraiment du boulot, et pas question de se reposer sur ses lauriers. Shere était un peu trop petite pour être mannequin, mais je pouvais lui allonger les jambes et faire les ajustements nécessaires. À part ça, il ne lui manquait rien. Son visage était fascinant, il pouvait tout exprimer. Elle avait beaucoup d'allure. » Le dessin le plus ancien reproduit dans le livre est un strip humoristique sur Gordon Jex, dessinateur de pin-up, heureux homme qui connaissait jusqu'aux plus intimes détails l'anatomie de ses nombreux modèles. McGinnis casse le mythe en le montrant avachi sur sa table à dessin, en panne d'inspiration face à toute cette débauche de seins et de fesses. Ce n'est pas pour rien que McGinnis déclina plus tard l'offre du magazine *Playboy*, qui lui proposait de reprendre à son compte la page des pin-up, à la mort d'Alberto Vargas, sans doute en partie parce qu'il désapprouvait l'attitude immature et puérile du magazine envers les femmes. En outre, il n'adhérait pas aux canons que les playmates de la page centrale incarnaient : trop blondes, trop bronzées, trop jeunes. En un mot, trop ouvertement sexuelles. En bon rural qui se respecte, McGinnis maintient prudemment l'équivoque, là où l'érotisme prôné par Hugh Hefner, en vrai gars des villes toujours dans le coup, affiche sans complexe un style de vie sybarite et (faussement) cultivé. Le Good Girl Art de McGinnis est – moralement – à l'opposé des filles Kleenex des magazines sur papier glacé « *for men only* ». C'est pourquoi, parmi toutes ses illustrations, les 12 nus qu'il a réalisés pour le magazine *Cavalier* sont également les plus recherchés des collectionneurs, quand bien même McGinnis ne les a jamais signés ! « Je voulais les faire, explique-t-il, il n'y a rien de plus intéressant à peindre qu'une femme. C'est mon sujet préféré, mais je ne voulais tout simplement

© Robert E. McGinnis. All rights reserved.



© Robert E. McGinnis. All rights reserved.



pas que ça se sache. Je ne les ai pas signés, parce que j'avais honte. J'ai grandi dans le Midwest et je ne pense pas que mes parents auraient voulu être associés à ça, à de la nudité, alors je n'y ai pas apposé mon nom. »

McGinnis girl

Avec ses couvertures, l'artiste a dressé une galerie saisissante de portraits de femmes fortes, à la personnalité affirmée, et qui ne s'en laissent pas conter par le voyeurisme des lecteurs. Les femmes peintes par McGinnis sont immédiatement reconnaissables. Elles sont aux années 1950 ce que la *Gibson Girl* était aux années 1900. Habillées ou dénudées, elles vous fixent d'un regard qui ne laisse rien paraître de leur sentiment. Le sein n'est pas aguicheur comme chez Vargas. Sans rien abandonner de sa féminité, la fameuse « *McGinnis girl* » est moins ronde, moins malicieuse et voluptueuse que les pin-up enjouées et espiègles qui s'épanouissent sous le pinceau d'un Gil Elvgren. Ses femmes sont sveltes, parfois maigres, tout en côtes et en jambes, longilignes, et souvent d'une beauté farouche et glaciale, comme les prêtresses d'un culte antique à la chair d'une blancheur peu politiquement catholique. Il y a quelque chose d'automnal et de spectral chez ces beautés diaphanes qui cachent une froideur un peu triste et mélancolique. Sont-elles seulement victimes, veuves, ou plutôt fatalistes, purement vénales et machiavéliques ? Elles suscitent la curiosité du lecteur qui achète le livre pour en savoir plus. L'allure sophistiquée des modèles de l'artiste Coby Whitmore a largement influencé Robert E. McGinnis. Tandis que la plupart des illustrateurs cherchent à reproduire le glamour des stars hollywoodiennes, McGinnis puise son inspiration dans les pages des magazines de mode. La mise en scène est également moins ouvertement théâtralisée que dans la plupart des illustrations pulp. Chez lui, l'humiliation n'est pas de mise, comme chez Frazetta, et la nudité n'est pas synonyme de soumission. Même attachées, dociles et abandonnées dans la paille au fond d'une grange en attendant l'arrivée des secours… ces femmes ne courent pas un danger immédiat. Ce n'est pas la peur qui se lit dans leurs yeux, mais une sorte de lassitude extrême. McGinnis exprime aussi un goût prononcé pour les pieds nus de ses modèles, élément d'anatomie extrêmement présent dans ses compositions, qui lui servait moins à souligner l'impression de fragilité qu'à affirmer au contraire la farouche volonté d'indépendance de ses héroïnes. Bien sûr, en tant qu'ambassadrices de charme d'un art résolument commercial, elles savaient aussi jouer toute la gamme de la séduction pour amener le lecteur à mettre la main au porte-monnaie, mais elles le faisaient à leur manière, en glissant un glaçon dans le slip plutôt qu'en proposant une visite

CI-DESSOUS
The Girl Who Cried Wolf (1960).

© Robert E. McGinnis. All rights reserved.

guidée du Mont Chauve. Les accroches de couv se chargeaient toujours d'en rajouter une couche pour titiller le mâle lecteur là où ça le démange : « Bon sang, elle avait des formes à faire sortir un mort de son cercueil – et elle était bien décidée à me rendre rigide comme un cadavre. » Comment résister à un tel avertissement ?

Au service secret de sa Majesté

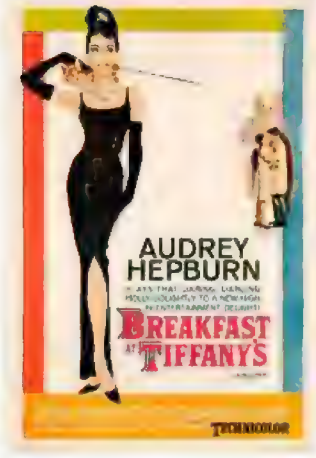
En 1965, McGinnis travaille sur le 4e film de James Bond, *Thunderball* (*Opération Tonnerre*). L'icône est déjà solidement installée, McGinnis en récapitule définitivement les grandes lignes : pose virile et nonchalante, sourire carnassier de rigueur et pléthore de *babes* et *sweethearts* en pâmoison. Il y a un cahier des charges strict à respecter : il ne faut pas que James Bond soit dominé par les femmes. Docile, McGinnis fait mine de s'y conformer. En réalité, il a parfaitement compris, bien avant la farce de *Casino Royale* (1967), le caractère fondamentalement ridicule du personnage, et s'en amuse tout en feignant d'en suivre les codes. Il devient ainsi le principal affichiste des films de la série lors de la délicate transition entre Sean Connery et George Lazenby, puis Roger Moore. Ses affiches laissent percevoir un second degré et une ironie absents de la commande. Sean Connery apparaît ainsi avec des palmes, troquant son Walther PPK fétiche contre un harpon, l'éternelle vodka martini dans l'autre main, (avec ou sans eau salée) ? Ou encore avec un *jet pack* customisé *Rocketeer*, jaillissant tel un Jack in the box malicieux. Le malheureux n'est pas mieux traité dans *You Only Live Twice* (*On ne vit que deux fois*), où, surpris en plein jacuzzi entouré de huit beautés orientales, son expression terriblement niaise annonce presque déjà Jean Dujardin ! Même pose coincée pour George Lazenby dans *Au Service secret de sa majesté* : doudoune, paire de ski et Moon Boot aux pieds ! Pour un peu, on se croirait en pleine parodie du magazine *Mad* : Bond en tablier blanc, un fichu sur la tête avec un balai à chiottes, l'émail diamant des W.-C. est éternel ! L'humour est omniprésent dans la soixantaine d'affiches de films qu'il a réalisées. « Je pense que ma meilleure affiche est celle de *Drôle de couple* (1968, avec Jack Lemmon et Walter « Droopy » Matthau). Elle m'a ramené à mes débuts de dessinateur

Ses affiches de *James Bond* laissent percevoir un second degré et une ironie absents de la commande.

CI-DESSOUS
Visuel de l'affiche de *You Only Live Twice* (Lewis Gilbert, 1967).

© 1967 United Artists Corporation & Danjaq, LLC.

© Paramount Pictures Corp. All rights reserved.



CI-DESSUS
Visuel de l'affiche de *Breakfast at Tiffany's* (Blake Edwards, 1961).

© Paramount Pictures Corp All rights reserved.

CI-DESSUS
Visuel de l'affiche de *Barbarella* (Roger Vadim, 1968).

© United Artists. All rights reserved.

CI-DESSUS
Visuel de l'affiche de *Cotton comes to Harlem* (Ossie Davis, 1970).

comique. Je voulais devenir dessinateur humoristique, à l'époque. D'une certaine manière, Norman Rockwell était lui aussi intéressé par ce domaine. Il savait ce qu'il fallait exagérer pour donner du relief et du piquant. » Certaines affiches sont depuis passées à la postérité : *Barbarella*, *La Vie privée de Sherlock Holmes*, *Il était une fois la révolution*, *Arabesque*… et même *Les Indestructibles*. McGinnis excelle dans des compositions savantes qui exaltent l'essence du film, mais parfois la simplicité est la formule la plus payante. C'est ce qui s'est produit avec sa toute première affiche, celle de *Breakfast at Tiffany's* (*Diamants sur canapé*). « Je l'ai faite sans y attacher plus d'importance que cela du fait de sa simplicité : une fille avec un chat sur l'épaule, explique l'artiste, toujours aussi humble. J'avais un chat, et ma femme l'a tout simplement mis sur son épaule. J'ai greffé ça sur une photo de tournage d'Audrey Hepburn, en forçant un peu le trait ici ou là et en affinant sa silhouette. Audrey était parfaite, je n'ai pas eu grand-chose à faire. » À part lui ajouter un fume-cigarette d'une longueur mémorable… D'autres affiches, pour des films moins connus, n'en sont pas moins surprenantes. On ne s'attend pas, par exemple, à retrouver sa signature sur les affiches d'une série de *nudies* européens, ni sur des films de Blaxploitation. Et pourtant, pas d'erreur, c'est bien du McGinnis, et du meilleur cru. Celle qu'il a réalisée pour *Cotton comes to Harlem* (*Casse de l'oncle Tom*) en 1970, d'après Chester Himes, est un véritable chef-d'œuvre d'inventivité pop.

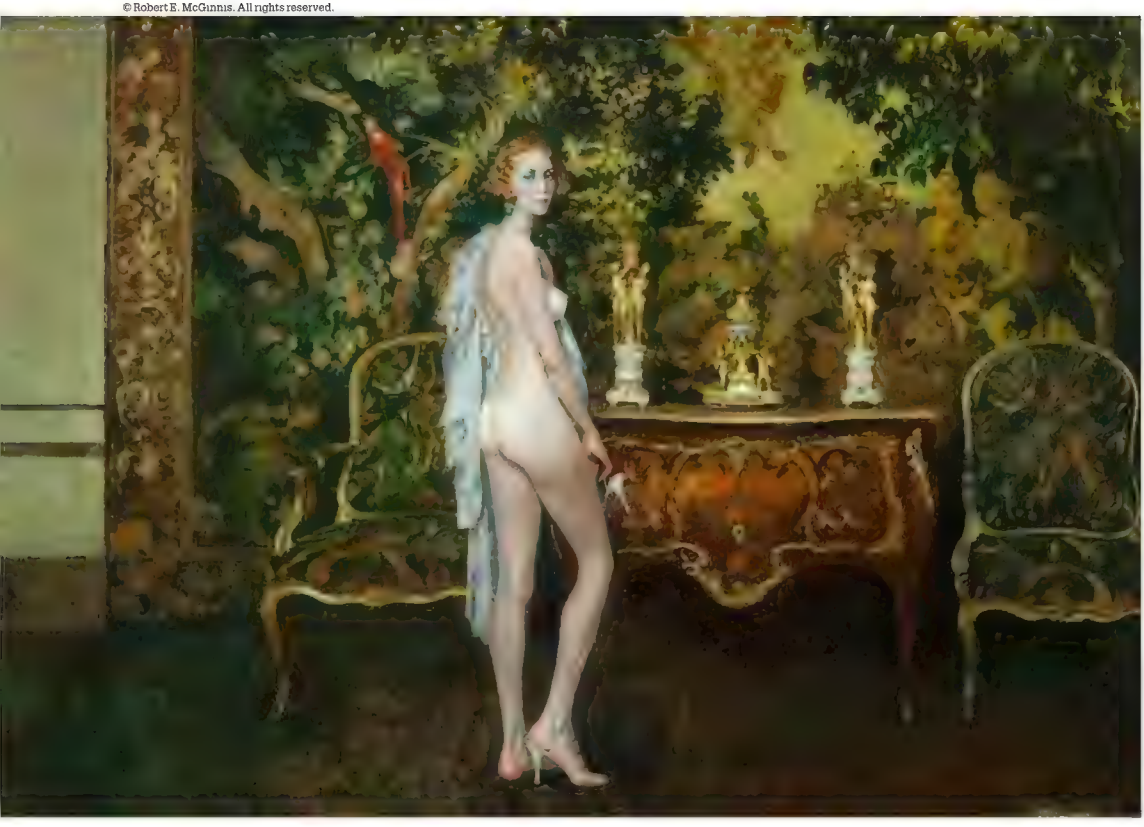
Tempera à l'eau de rose

Sa carrière ne saurait cependant se résumer qu'à son Good Girl Art et aux affiches de cinéma : son travail éditorial a suivi les évolutions du marché. Avec les années 1970, la grande époque des détectives privés « durs-à-cuire » touche à sa fin tandis que le lectorat du poche se féminise. Moins connues, ses couvertures de best-sellers à l'eau de rose montrent pourtant un artiste au sommet de son art. Les compositions s'éloignent des simples portraits des débuts pour s'adapter aux couvertures souples avec rabats du roman sentimental. Elles ne se limitent plus seulement à l'évocation d'une scène ou d'un personnage central, mais demandent de longues séances photo, où les modèles portent de luxueux costumes, et des recherches approfondies sur les décors et l'architecture. Ces grandes peintures fantasmagoriques emportent le lecteur dans un tourbillon d'intrigues échevelées, attestant la capacité de l'illustrateur à se faire narrateur. S'il respecte là encore les codes propres au genre – ambiance nocturne, demoiselle en détresse perdue sur la lande s'échappant en nuisette d'un manoir sinistre –, McGinnis s'offre parfois la liberté d'un spectaculaire retournement de perspectives, que d'aucuns esprits chagrins jugèrent même grivois. Ce ne sont plus les jolies filles dénudées qui choquent, mais de mâles héros représentés les fesses à l'air dans les bras de leur promise pour une étreinte qu'on imagine torride. Un sticker adroitement collé de manière stratégique sur la partie charnue la plus offensante rétablira la bienséance de ce roman historique sentimental peu banal. La mode du gothique n'a duré qu'un temps, mais elle a permis à l'artiste de s'épanouir dans l'évocation des temps anciens. Dans sa dernière partie, *Crime et séduction* fait également la part belle aux paysages nostalgiques d'une Amérique moyenne et bucolique, celle des petites villes et des champs

ROBERT E. MCGINNIS

"Je pense que ma meilleure affiche est celle de *Drôle de couple*. Elle m'a ramené à mes débuts de dessinateur comique."

© Robert E. McGinnis. All rights reserved.



du Middle West, qu'il illustre pour les pages de magazines plus généralistes et familiaux comme le *Reader's Digest*, *Good Housekeeping* et *National Geographic*. McGinnis est chez lui au « pays ordinaire » de Norman Rockwell. Toujours actif, l'homme ne peint plus aujourd'hui que pour lui-même : « Représenter la campagne du Midwest a une signification particulière pour moi. Comme les saumons, je retourne toujours à ma source, au propre comme au figuré… Je n'ai qu'à fermer les yeux pour contempler les paysages tels que je les voyais enfant quand je me rendais chez ma grand-mère. C'est un endroit où le temps s'est arrêté. » Robert E. McGinnis utilise parfois la gouache, mais son style rétro et *old school* s'accommode fort bien de l'antique technique de la détrempe à l'œuf (tempera, du latin *temperare*, « détremper »), où les couleurs sont broyées à l'eau et délayées avec du jaune d'œuf, en y ajoutant un peu de colle de peau (de lapin, de vache ou de porc) pour faire le liant. Comme James « *Doc Savage* » Bama, il a lui aussi ressenti l'appel du grand Ouest sauvage, et ses peintures western restent parmi ses préférées. L'étiquette d'illustrateur est décidément trop réductrice pour ce géant qui, à l'âge de 90 ans, fuit toujours autant les compliments alors qu'il est aujourd'hui reconnu comme l'un des grands maîtres de l'illustration figurative peinte, cet art typiquement américain qui ne s'explique pas seulement par référence à l'imagerie populaire des pulps. Robert E. McGinnis a réalisé la parfaite synthèse du courant commercial, porté par Norman Saunders, H. J. Ward ou Bob Peak, et de la tradition des grands peintres-illustrateurs, dans la lignée du doyen Howard Pyle, Maxfield Parrish, N. C. et Andrew Wyeth. Une reconnaissance que ses pairs de la Society of Illustrators ont confirmée en 1993 en le faisant entrer au panthéon de la profession, le Hall of Fame des illustrateurs. ◆

À l'âge de 90 ans, Robert E. McGinnis est aujourd'hui reconnu comme l'un des grands maîtres de l'illustration figurative peinte.

Un grand merci à toute l'équipe d'Urban Comics, à Louise Rossignol et Clémentine Guimontheil.

L'Art de Robert McGinnis, Crime et séduction, *éditions Urban Comics.*

The Art of Richard Thompson copyright © 2014 by Richard Thompson

Richard Thompson & Bill Watterson

LE COMIC STRIP ET RIEN D'AUTRE

Descendante d'une longue tradition dans la bande dessinée américaine, vouée à la peinture du quotidien et empreinte de poésie, la série *Cul de Sac* est beaucoup trop méconnue. Bill Watterson, l'exigeant auteur de *Calvin et Hobbes*, la qualifie souvent d'ultime chef-d'œuvre du *comic strip*. Rencontre croisée entre les deux plus grands héritiers du genre.

INTRODUCTION & INTERVIEW
BILL WATTERSON
TRADUCTION
STÉPHANE BEAUJEAN

J'ai longtemps pensé que les meilleurs *comic strips* ne pouvaient appartenir qu'au passé, et je n'ai jamais été aussi heureux de découvrir que j'avais tort. La série *Cul de Sac* de Richard Thompson a en effet tout pour elle : l'intelligence, un humour subtil, un vocabulaire aussi charmant que personnel, et, surprise parmi les surprises, de merveilleux dessins. Sa peinture presque lunaire de l'environnement et le plaisir ludique de son écriture apparaissent de plus en plus drôles à mesure qu'on les relit. Du haut de ses quatre ans, la petite Alice et ses camarades de l'école maternelle de la ville de Blisshaven sonnent vraiment juste aux oreilles de n'importe quel parent. Et alors qu'ils sont essentiellement occupés à fabriquer des nuages à partir de colle et de paillettes, ces petits enfants

parviennent à réinterpréter notre monde, par ailleurs incompréhensible, avec leurs bavardages aussi décousus qu'interminables.
Je pense pourtant que mon personnage préféré est le grand frère d'Alice, Petey. Ce personnage torturé et d'une discrétion maladive est probablement le garçon le plus névrotique jamais apparu dans une bande dessinée. Mais chacun de ces enfants, et leurs déboires, est présenté avec une grande affection. Cette tendresse naturelle est d'ailleurs l'une des choses que j'aime le plus dans *Cul de Sac*. Le récit évite tout autant le sentimentalisme que le cynisme, et propose au contraire une peinture aussi loufoque que personnelle du quotidien. Or, très peu de strips savent jouer cette partition avec autant de subtilité. J'aime également beaucoup cette banlieue cauchemardesque où habite la famille Otterloop (dont la traduction en français serait « périphérique extérieur »), avec ses rangées de maisons identiques et entassées les unes contre les autres, cette autoroute au trafic incessant qui étouffe le développement, ses horribles centres commerciaux, ses parkings oppressants et ses restaurants malpropres. Comme la plupart d'entre nous, cette famille compose avec l'horreur de la modernité comme si c'était une chose normale. Seul le dessin souligne la critique, et là, le discours se hisse subitement à un autre niveau. Ah, ces dessins sublimes ! Tantôt élastique et désordonnée, tantôt mouchetée et agressive, mais toujours pétrie de cette grâce propre à la bande dessinée, la ligne de Richard Thompson vaut bien celle de n'importe quel grand ancien. Thompson fait en effet montre d'une acuité du regard et d'une maîtrise technique quasiment disparues de nos jours. Il rappelle que la bande dessinée ne se résume pas à l'illustration de gag, et qu'un bon dessin insuffle la vie comme aucun mot ne saurait le faire. Le travail graphique de *Cul de Sac* me retourne. Je prends encore du plaisir à le décortiquer des années après sa publication. Les 50 premières pages de *The Art of Richard Thompson* viennent d'ailleurs démontrer à quel point Thompson possède aussi un don naturel pour l'aquarelle. Ce qui, au fond, ne m'étonne même plus. J'espère que vous aimerez autant *Cul de Sac* que moi. Je pense que sa lecture vous procurera beaucoup de plaisir.

BILL WATTERSON

Bill Watterson est l'homme d'une seule œuvre, mais quelle œuvre ! *Calvin et Hobbes*, *comic strip* publié de 1985 à 1995 dans des centaines de journaux aux États-Unis et à travers le monde, a rencontré un succès international et sans égal. En contant les péripéties de Calvin et de son tigre en peluche Hobbes (lequel ne prend vie qu'à travers l'imagination du jeune garçon), Watterson a modernisé la grammaire de ce genre centenaire. Chaque jour dans le journal, les réflexions précoces et l'argumentaire anormalement évolué de Calvin le petit garnement contrastaient avec son immaturité en provoquant de nombreux éclats de rire, mais surtout en renvoyant au lecteur le reflet doucement cynique d'une humanité toujours capable de rationaliser ses projets les plus idiots. Modèle de réflexion sociologique et politique abritée derrière la fantaisie, *Calvin et Hobbes* est probablement le plus célèbre des *comic strips* modernes.

RICHARD THOMPSON

**Dessinateur de presse à la carrière anticonformiste, longtemps capable d'une variété de styles qui empêcha de l'enfermer dans un registre, Richard Thompson se lance sur le tard dans la réalisation du *comic strip Cul de Sac*. Soit l'aboutissement d'une carrière où convergent toutes les pistes explorées précédemment : l'expérience graphique, le dessin libre, la critique sociale et aussi une forme d'absurdité si personnelle qu'elle confine à la poésie. Surtout, Richard Thompson se découvre un vrai goût pour la création de personnages, au point qu'il reste aujourd'hui difficile d'embrasser d'un seul regard l'extravagante galerie qui sillonne cette banlieue de bande dessinée. Autour de l'indolent Petey et de sa jeune sœur turbulente Alice, la maison, les parents, les camarades et l'école maternelle forment un environnement saisi à hauteur d'enfant, à la fois vraisemblable et poétique, menaçant et pourtant tout à fait vivable. Un environnement sans issue que Thompson décrit avec des dialogues en apparence dénués de sens et déclamés par des personnages insolites, mais qui touchent irrémédiablement.
En 2012, diagnostiqué d'une maladie de Parkinson, il met fin à sa carrière, interrompant brutalement le dernier des – rares – grands *comic strips* modernes.**

Bill Watterson : Enfant, j'adorais *Peanuts*, et j'aspirais à devenir le prochain Charles Schultz. Je ne comprenais évidemment pas tout ce que ça sous-entendait, mais ça paraissait être un bon plan de carrière. Et toi, comment es-tu arrivé à la bande dessinée ?

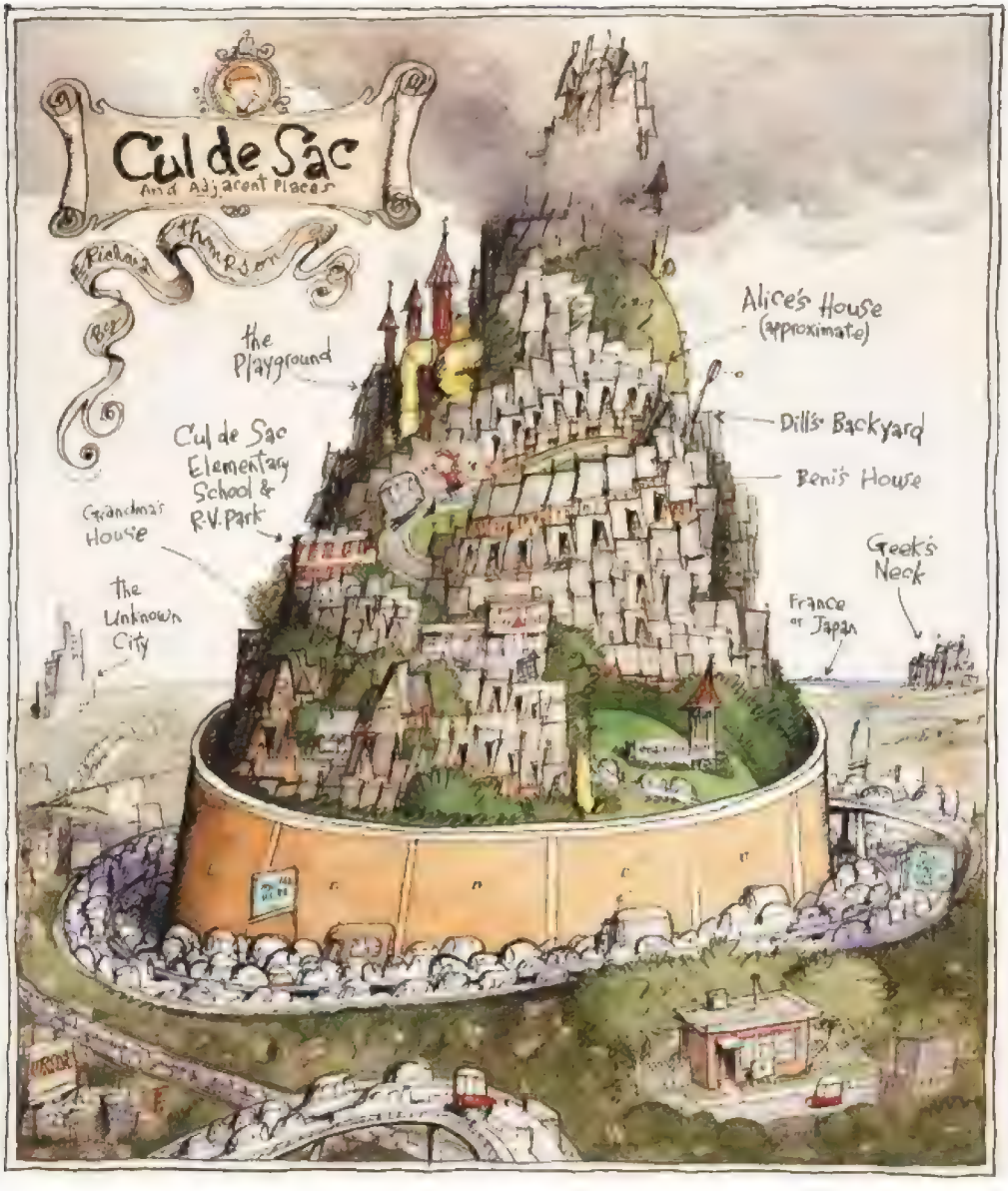
Richard Thompson : Dès mon plus jeune âge, je m'imaginais dessinateur de bande dessinée, mais je n'avais pas de plan. Je passais beaucoup de temps à réaliser mes propres strips sans savoir réellement où ça pouvait me mener. Pour moi, le déclic n'est pas venu de Charles Schultz mais de Walt Kelly. Je me souviens qu'à la fin de l'école primaire, la grande sœur d'un de mes amis est arrivée avec des pages de *Pogo*, et nous avons passé la journée à les examiner attentivement. C'était la première fois que je comprenais certaines blagues. Pour un enfant, c'était à la fois intimidant et très dense. Alors voilà, j'étais déjà pétri d'ambition, mais tout me paraissait flou et incertain. Je contemplais mes bandes dessinées fétiches et je savais, au fond de moi, que j'étais capable de faire la même chose, mais je n'avais aucune idée de la méthode. Et à mes débuts, j'ai traversé une période de grande frustration. J'étais en colère contre moi-même. Pour réussir un dessin, il me fallait faire preuve d'abnégation, presque franchir une étape sur le plan du développement intellectuel. Je me voyais comme un artiste maudit. Rétrospectivement, cette situation est ridicule, mais à l'époque je trouvais ça important. Même une fois devenu artiste en free-lance, reconnu et submergé de travail, j'ai continué à éprouver, à chaque nouveau dessin, ce sentiment qu'il me fallait perpétuellement tout réapprendre. Quelle est la formule scientifique, déjà ? « L'ontogenèse récapitule la phylogenèse »… C'est ça.

RICHARD THOMPSON

“Je m'imaginais dessinateur de bande dessinée, mais je n'avais pas de plan. Le déclic est venu de Walt Kelly.”

The Art of Richard Thompson copyright © 2014 by Richard Thompson

CI-DESSOUS
Le monde vu à hauteur d'enfant : un aperçu de la ville de Cul de Sac.



Donc, à chaque fois que je m'asseyais à ma table, il fallait d'abord que j'en passe par un certain nombre d'études ratées avant de les concrétiser. Et par « un certain nombre », je veux dire « un très grand nombre », quelquefois au point d'y consacrer des nuits blanches. Un des éditeurs du *Washington Post* m'a dit un jour : « Face à l'échéance, alors que tu touches au climax du désespoir, sache que tu n'es plus qu'à dix minutes de réussir ton dessin. » C'est rassurant de savoir ça, mais c'est quand même une manière particulièrement idiote de gérer sa carrière.

B. W. : La forme du strip était pour moi une évidence : la bande dessinée m'apparaissait naturellement sous cette forme. J'ai épousé le modèle des *Peanuts* sans même y penser, sans faire d'introspection ou réfléchir à d'autres alternatives. D'ailleurs, tout ce qui ne relevait pas du *comic strip* ne

BILL WATTERSON

“La forme du strip était pour moi une évidence : la BD m’apparaissait naturellement sous cette forme.”

m’intéressait pas tant que ça. J’étais obtus. Alors j’ai essayé de créer un personnage, plus ou moins une intrigue pour aller avec, et quelque chose qui aurait pu faire une bonne accroche. Tandis que toi, j’ai l’impression qu’au fil de ta carrière tu as dessiné les choses qui t’intéressaient pour ton propre plaisir. Et qu’enfant, tu étais curieux de beaucoup de choses. En dehors de *Pogo* de Walt Kelly, quelles sont les bandes dessinées qui t’ont marqué ?

R. T. : Surtout des bizarreries. Par exemple un strip intitulé *Mr. Tweedy*, dont le personnage principal était un petit gars malchanceux. Et un autre strip, *Freddy*, par un dessinateur qui signait sous le nom de Rupe. Je pense que c’étaient des publications locales. Bien évidemment, il y a aussi *Wizard of Id* et *B. C.*, et *Mad Magazine*, que j’ai dû découvrir vers l’âge de 10 ans. Je me souviens de la première fois où j’ai demandé à mes parents de me l’acheter. Ils l’ont examiné avec un léger dégoût, puis mon père a commencé à le parcourir et à rigoler. Heureusement qu’il avait un grand sens de l’humour.

B. W. : Te voyais-tu créer quelque chose dans ce registre-là ?

R. T. : Probablement un peu. J’aimais tellement ce dessin, ceux de Sergio Aragonés dans les marges, ou encore *Spy vs Spy*, pour son côté exotique. Et j’adorais bien sûr les parodies, qui m’ont familiarisé avec le genre de la caricature. Je me souviens notamment d’avoir découvert un portrait de Nixon réalisé par David Levine quand j’étais en classe de sixième. Il utilisait presque l’encre de Chine comme de la peinture, et ma professeure était farouchement opposée à Nixon. J’étais fasciné, car la caricature m’a toujours intéressé. Et plus tard, alors que j’exerçais en indépendant, je me disais que plus j’aurais de cordes à mon arc, plus il serait facile de trouver du travail.

B. W. : Plus que la bande dessinée, mon enfance m’évoque aussi la série télévisée *Batman*, les Beatles, et les premiers pas de l’homme sur la Lune. Je me souviens de ces quelques années en classe de primaire, où j’ai également dévoré tous les volumes de *Docteur Dolittle*. J’aimais beaucoup l’idée qu’on puisse parler à des animaux, et ces lectures ont dû avoir une influence plus ou moins subliminale sur l’écriture de *Calvin et Hobbes*. Et toi, à quels éléments de la pop culture as-tu accroché quand tu étais enfant ?

R. T. : L’alunissage et le redécollage, bien sûr. J’ai compris que c’était vraiment important quand notre professeur a laissé entrer un écran de télé dans la salle de classe.

B. W. : Et quand as-tu commencé à prendre les choses plus au sérieux ? Beaucoup de personnes s’amusent à faire des bandes dessinées, mais peu persévèrent jusqu’à faire carrière. Te souviens-tu de ce qui, dans la bande dessinée, ou tout du moins dans certaines bandes dessinées, a été dans ton cas un révélateur ? Qu’est-ce qui t’a fait te dire, à un moment : « Voilà, c’est ça, mon truc ! » ?

R. T. : C’est intéressant comme sujet, ces gens qui arrêtent de dessiner. Moi, j’ai simplement continué. Ma famille a toujours eu à cœur d’encourager mes aspirations artistiques. Mon père me rapportait du papier de son boulot – ce papier de mauvaise qualité qu’on trouve dans les administrations. Et ma mère adorait dessiner. Elle dessinait pour les orphelins des institutions voisines, elle dessinait des personnages de dessins animés pour moi… et j’ai continué lorsqu’elle s’est arrêtée. Peut-être ai-je fini par devenir tellement accro au dessin comme activité d’intérieur, calme, que plus rien ne pourrait jamais le remplacer. J’y prenais du plaisir,

CI-DESSOUS ET CI-CONTRE
En plus de l’imaginative Alice et de son frère Petey, *Cul de Sac* présente une riche galerie de personnages attachants.

Je m'appelle Alice Otterloop et j'ai 4 ans. J'habite à Cul de Sac, une communauté de banlieue bordée d'une muraille gigantesque et de douves constituées de véhicules qui avancent au ralenti. Sous son apparence tranquille, elle recèle d'effroyables secrets !
CUL DE SAC
C'est là que se trouve le kiosque hanté, où nul n'ose s'aventurer. Pourtant, à la veille du solstice d'été, il est inondé d'une lumière spectrale et l'on peut y entendre les prières murmurées de druides de l'au-delà
Qu'est ce qu'elle dit ?
Alice ! Arrête de faire l'idiote et viens dire bonjour à Grand-Mère !

The Complete Cul de Sac © 2014 by Richard Thompson © 2016 URBAN COMICS pour la version française

ça répondait à certains besoins et ça passait le temps. Et même si j'ai eu quelques bons profs, je me considère principalement autodidacte – ce qui veut dire que tu voles ceux que tu admires. Je pense que tout ce qu'il faut savoir peut s'apprendre par soi-même. Tu finis par réinventer la roue un certain nombre de fois au passage, mais c'est aussi le meilleur moyen que je connaisse pour innover – à condition d'avoir du temps à perdre et aucun but précis. En tout cas, si mon goût pour la bande dessinée a toujours dominé, je dois admettre que, contrairement à toi, je finis par m'ennuyer si je ne pratique qu'une activité.

B. W. : On a évoqué les *comic strips* de ton enfance, mais que penses-tu des grands classiques, ceux qui étaient indisponibles depuis longtemps ? Comment les as-tu découverts, et t'ont-ils influencé ? Alors que j'écrivais *Calvin et Hobbes*, la découverte de *Krazy Kat* a vraiment bouleversé mon écriture. Plus je le lisais, plus j'apprenais.

R. T. : J'ai découvert les grands classiques au lycée, au milieu des années 1970, lors d'une exposition organisée par le Kennedy Center. Tous les grands maîtres de l'histoire de la bande dessinée y étaient présentés. Je n'y connaissais pas grand-chose, mais rien ne m'a fait autant d'effet ce jour-là qu'une page du dimanche de *Krazy Kat*. Il y avait là une profondeur et un charme qui ne cessaient de me rappeler à ce vieux bout de bristol encré et gratté de partout. En l'observant, j'ai compris que les lignes blanches étaient en fait grattées dans des surcouches d'encre noire : Herriman maculait des zones d'encre pour ensuite les gratter et laisser réapparaître le blanc du bristol. Un choc.

B. W. : À certains endroits, on dirait même qu'il travaille sur de la carte à gratter, en dessinant avec le blanc. Et il ne commet aucune erreur. Ses originaux ne sont pas durcis comme les miens par l'abondance de correcteur blanc. Ils sont splendides. As-tu personnellement été bousculé par les apports d'Herriman au langage de la bande dessinée ? Je fais la distinction entre les bandes dessinées, que je trouve géniales mais qui ne débouchent pour moi sur aucune remise en question, comme *Steve Canyon* par exemple, et les autres, comme *Krazy Kat*, qui bouleversent mes certitudes et m'ouvrent de nouveaux horizons créatifs.

R. T. : *Krazy Kat* a été une révélation pour moi aussi. J'adore la manière dont Herriman pousse le médium aussi loin que possible. Et il le fait avec une telle décontraction et un tel ludisme. Son travail me donne envie de faire la même chose. Je ne parle pas de le copier, car à chaque fois que je m'inspire de son style, mes dessins sont terriblement ennuyeux – par exemple, lorsque j'essaie de reproduire son éclairage dramatique, qui donne l'impression que le soleil est au zénith alors que le ciel est en fait maculé d'encre noire. Non, je veux dessiner *Krazy Kat*, mais à ma manière. Herriman me donne envie de produire quelque chose avec la même profondeur et la même expressivité. C'est un peu bête, non ?

B. W. : Je comprends ce que tu veux dire. C'est une création si pure – n'est-ce pas ce à quoi nous aspirons tous ? L'étrangeté de son strip est tellement unique que personne ne peut la reproduire sans sonner faux. À l'évidence, j'ai beaucoup décortiqué les compositions de pages de *Krazy Kat* pour créer mes pages du dimanche. Surtout, je pense que *Krazy Kat* m'a sensibilisé aux notions de rythme, de langage, et à la manière dont on met en scène ses idées. Je ne sais pas comment ce type a pu écrire pendant trente ans autour d'une seule et unique blague, mais ça l'a contraint à devenir particulièrement

RICHARD THOMPSON

"Le travail d'Herriman me donne envie de faire la même chose, de dessiner *Krazy Kat* à ma manière."

Voici l'école maternelle de l'Académie de Blisshaven, théâtre de tous mes supplices quotidiens
Ça, c'est le blason officiel. Il représente un élève surexcité sur un fond vert, un crayon dans chaque main. Plus bas, une bannière sur laquelle figure la devise de l'école : "Un savoir médiocre"
ACADÉMIE DE BLISSHAVEN
ÉCOLE MATERNELLE
Comment tu sais tout ça ?
Maman m'a lu la brochure de l'école.
Et mon frère Petey étant à l'école ici.
Petey ?
On voit encore les traces laissées par ses ongles sur le trottoir un de ces lundis inoubliables où il avait fallu le traîner de force jusqu'à l'école
Je peux oublier ma théorie sur le poulet géant

The Complete Cul de Sac © 2014 by Richard Thompson © 2016 URBAN COMICS pour la version française

The Complete Cul de Sac © 2014 by Richard Thompson © 2016 URBAN COMICS pour la version française

CI-DESSOUS
Dans les strips, les animaux sont parfois doués de parole.

PETIT, PETIT, PETIT !
PETIT CRABE ! Allez, je veux voir un crabe ! PETIT, PETIT, PETIT !
ALICE, ATTENDS ! ON N'A QU'UNE LAMPE DE POCHE ! Hé, mon chapeau !
Pourquoi c'est moi qui porte les chaussures de tout le monde ?
ALICE ! ATTENDS !
HOULÀ, je n'y vois plus rien
CRIE ENCORE JE SUIS LE SON DE TA VOIX
BERK, BERK BERK, BERK Pour quoi je suis en train de manger ici ? BERK BERK
Ce serait plus simple si j'étais capable de sauter BERK BERK BERK BERK
Je rêve, là ? Pince-moi POUR VOIR.
Ça va, change de disque.

BILL WATTERSON

“Quand j’ai commencé à me focaliser sur le personnage de Calvin, j’ai senti que quelque chose démarrait.”

inventif dans sa manière de mettre en scène ce gag. Et c’est précisément de là que naît le plaisir de lecture.

R. T. : Herriman a fait des choses qui auraient été irréalisables avec d’autres médiums, comme cette manière de changer le décor d’une case à l’autre uniquement pour éviter l’ennui de reproduire plusieurs fois le même dessin. Cette mise en scène est à la fois théâtrale et artificielle, l’effet est plus vrai que nature, c’est comme du réalisme magique. Il existe un grand nombre de *comic strips* classiques que je peux lire avec beaucoup de plaisir sans qu’ils me fascinent pour autant. J’aime *Little Nemo* par exemple, mais les strips ne m’apprennent rien. *Krazy Kat*, c’est un cours magistral, une véritable orgie.

B. W. : Je pense la même chose de *Little Nemo*. C’est d’une incroyable inventivité visuelle, mais le récit est vraiment maigre. Le décor est finalement plus intéressant que les personnages. L’une des choses qui me surprend encore aujourd’hui quand je repense à tes premiers strips, c’est à quel point ton casting est déjà riche, ton environnement abouti. Je ne sens pas les tâtonnements dans la mise en place des personnages qu’on observe dans la plupart des *comic strips* qui débutent. Avant même la publication, tu semblais avoir déjà une idée précise de ce que tu voulais faire.

R. T. : C’était une histoire d’enfants qui vivent en banlieue et se rendent à l’école. Je connaissais le sujet, étant également passé par là, alors je puisais dans mes souvenirs, ceux qui me faisaient rire. Tellement de matière venait de la vie elle-même, il suffisait de changer deux ou trois détails pour que tout le monde comprenne de quoi il s’agissait. Et j’utilisais mon environnement pour enrichir l’histoire. Je fréquentais des enfants, et la mère de Petey et Alice était à la fois inspirée par ma femme, Amy, ma propre mère et ma belle-mère.

B. W. : Pour mes premiers *comic strips*, n’importe quel sujet faisait l’affaire, et je brodais n’importe quoi pour m’en sortir. Ça n’a jamais marché, mais quand j’ai commencé à me focaliser sur le personnage de Calvin, j’ai senti que quelque chose démarrait. Je savais enfin de quoi je parlais. Quand t’es-tu rendu compte que tu savais aussi créer des personnages ? Aucune de tes créations préalables, que ce soit l’illustration en free-lance ou ta rubrique l’Almanach (*Richard’s Poor Almanac*, ndlr), dans le *Washington Post*, ne laisse supposer que tu pourrais y arriver. Or, je pense que très peu d’auteurs de bande dessinée sont capables de créer des strips portés essentiellement par leurs personnages. Le plus souvent, les strips reposent sur des situations et des gags, les personnages ne sont que des vecteurs.

R. T. : La création de personnages fut longtemps un de mes grands sujets de préoccupation. L’exercice me paraissait tellement compliqué. Pendant des années, j’ai décortiqué les bandes dessinées de Walt Kelly à ce sujet. Son personnage de basset, Beauregard, qui raconte tout ce qu’il fait alors qu’il ne fait rien ! – « Ce noble canidé… » (*B. W. et R. T. rient*) – qui n’était en fait d’aucune aide à personne, c’était tellement drôle. Je les contemplais ces personnages et soupirais de désespoir. Pour *Cul de Sac*, je pense que j’ai trouvé la solution en construisant les personnages d’Alice et de Petey en opposition. Ils s’aiment, ou en tout cas se supportent. Dans une version préliminaire, j’imaginais qu’ils se chamaillaient tout le temps, mais ce n’était pas drôle. Petey, je le voyais comme un anti-Bart Simpson. Parce que Bart Simpson est cool, OK, mais après ? C’est stupide, comme

CI-DESSOUS
Dessins de recherche pour *Cul de Sac*.

The Art of Richard Thompson copyright © 2014 by Richard Thompson

le sont les sitcoms. Je savais que je n'irais nulle part avec cette situation. J'ai pris conscience que j'étais en train d'utiliser des stéréotypes. Alors je me suis dit : et si au lieu de s'insulter, ces personnages se disaient des choses gentilles ? C'est ainsi que l'écriture s'est peu à peu libérée.

B. W. : Depuis longtemps, je pense que tu as brisé de nombreuses règles propres au genre du *comic strip*, dès le début de *Cul de Sac*. Et ça fonctionne à la perfection, mais je ne sais pas vraiment comment. D'abord il y a cette manière que tu as de présenter tant de personnages dès le commencement, avec cette classe d'école maternelle. Ça pourrait être impossible pour le lecteur de les identifier et les caractériser tous, et pourtant, il y arrive. Avec le temps, le lecteur cerne de plus en plus leur tempérament, les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Évidemment, il y a un petit décalage, mais justement, cette prise de conscience devient réjouissante, comme, par exemple, quand on comprend que Dill sera un personnage beaucoup plus important dans le strip qu'on aurait pu le soupçonner.

R. T. : Pourtant, l'histoire ne filtre qu'à travers les deux principaux protagonistes.

B. W. : Oui, mais tu donnes une véritable voix à chacun de tes personnages, et chacun a droit à quelques répliques culte. Je me disais qu'il n'était pas possible d'accorder autant d'importance et d'espace aux autres personnages alors qu'Alice était dans la pièce. En tant que protagoniste principale, si elle est présente, c'est à elle de conclure la

RICHARD THOMPSON

"La création de personnages fut longtemps un de mes grands sujets de préoccupation."

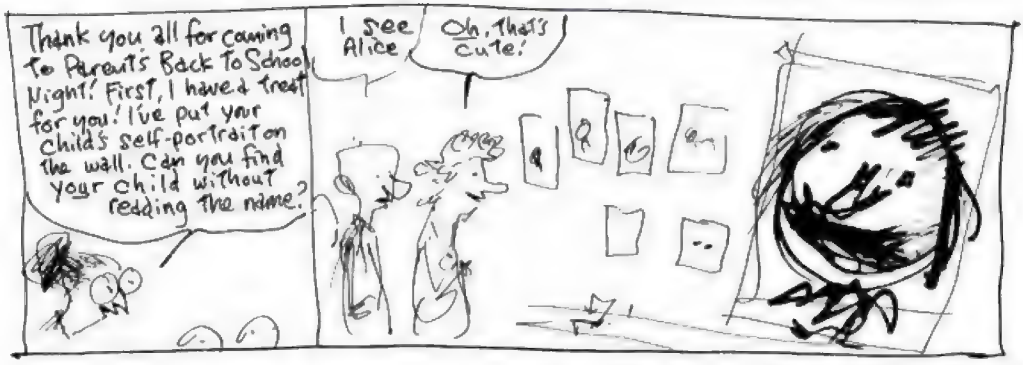
chute – c'est la règle. Mais tu n'as pas repoussé les autres enfants à l'arrière-plan, comme je l'aurais fait. Cette manière de procéder m'a beaucoup surpris et m'a donné beaucoup de plaisir. De même, je n'aurais jamais pu créer un personnage principal au tempérament indolent *(R. T. rit)*. Je me suis dit : le personnage de Petey va l'emmener dans une impasse créative dès la semaine prochaine. Si le héros évite toute forme de confrontation, je ne vois pas comment créer un strip avec lui. Et pourtant tu y arrives ! C'est une idée que j'aurais aimé avoir. Brillante, et en même temps risquée. Ces choix non conventionnels étaient-ils pleinement pensés, ou cela s'est-il mis en place naturellement ?

R. T. : L'idée était moins de m'opposer aux conventions que de créer quelque chose d'inédit. Et comme je n'avais jamais vu de personnage tel que Petey, j'aimais bien cette idée. Mais sa création a pris du temps. Au début, c'est simplement un personnage lunatique et mutique. Le roi des ermites, ou quelque chose comme ça. Il reste là à humer l'emballage plastique d'un de ses comic books.

B. W. : Petey est ce genre de personnage dont on se dit, une fois qu'on l'a rencontré : comment faisait-on pour vivre sans lui avant ? Il est tellement unique. C'est vraiment quelque chose que j'aime à propos de ton strip, la singularité si marquée de chacun de tes personnages. Et ça vaut pour leur physique. La plupart des auteurs de bande dessinée auraient utilisé deux ou trois modèles de têtes plus ou moins semblables qu'ils auraient accessoirisés avec une coupe de cheveux ou autre chose. Mais tes personnages ont des physiques très différents. Viola, par exemple, cette fillette dont Petey semble s'enamourer, me paraît tellement réelle.

CI-DESSOUS
Crayonné et version définitive d'un strip.

The Art of Richard Thompson copyright © 2014 by Richard Thompson


Thank you all for coming to Parents Back To School Night! First, I have a treat for you! I've put your child's self-portrait on the wall. Can you find your child without reading the name?
I see Alice
Oh, That's cute!

The Complete Cul de Sac © 2014 by Richard Thompson © 2016 URBAN COMICS pour la version française

Soyez les bienvenus à cette soirée "Retour à l'école" ! J'ai une surprise pour vous. J'ai exposé les autoportraits de vos enfants sur notre mur. Saurez-vous retrouver votre enfant sans lire les noms ?
J'ai trouvé Alice.
C'est trop MIGNON.
PORTRAIT

R. T. : Viola m'a été inspirée par une fille qui attendait à l'arrêt du bus scolaire au coin de ma rue. Elle portait cet immense béret et des chaussettes si hautes qu'elles remontaient jusqu'à ses genoux. Je ne la connaissais pas, mais elle a eu un fort impact visuel sur moi. En fait, j'ai découvert qu'écrire sur les enfants m'était vraiment facile. Leurs paroles sont si libres, et les consigner est si drôle. Je pense que je pourrais faire ça toute ma vie.

B. W. : Ton intérêt, dès le départ, semble s'être porté sur les personnages plus que sur les blagues. Comme moi. Je me souviens par exemple combien j'étais nerveux au début de *Calvin et Hobbes*. Chacune des décisions portant sur les personnages pouvait me fermer des portes. Et durant les premiers temps, chaque jour oblige à ce genre de choix. Calvin sait-il lire ? Prend-il des cours de piano ? Même les sujets les plus superficiels, comme l'apparence du héros, posent question. Or, je me souviens avoir lu quelque part que Stephan Pastis conseille de ne pas commencer par

BILL WATTERSON
"Petey est ce genre de personnage dont on se dit : comment faisait-on pour vivre sans lui avant ?"

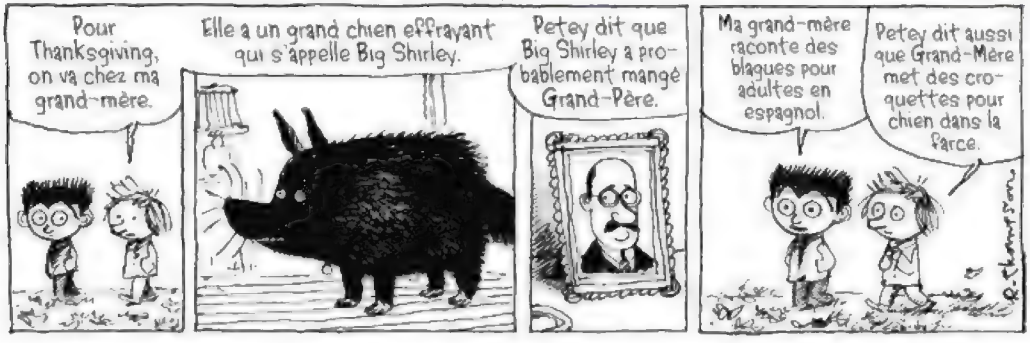
créer un casting de personnages. Il préconise de commencer par écrire des blagues qui, par la suite, façonneront les personnages et l'univers approprié. Ce qui est une approche radicalement différente.

R. T. : Personnellement, je ne pourrais pas faire ça, car je ne sais pas écrire de blagues. Je ne pourrais jamais commencer par une mise en situation et un dialogue percutant. Je cherche certes à écrire quelque chose de drôle, mais ce n'est pas comme ça que fonctionne mon humour. Je préfère me focaliser sur les protagonistes. Je veux surtout que le lecteur se dise : « Je connais quelqu'un comme ça » ou « C'est un peu moi il y a quelques années. » Mais sans sombrer dans le sentimentalisme.

B. W. : Je pense que tu as désobéi à une autre règle d'or de l'écriture de *comic strips* en introduisant le personnage d'Ernesto (*R. T. rit*), qui s'est rapidement imposé comme mon second personnage préféré. Dans un strip, si le protagoniste principal est bizarre, il ne faut logiquement pas créer de personnage secondaire encore plus bizarre que lui. Et pourtant, force est de reconnaître qu'Ernesto ferait passer Petey pour un garçon ordinaire.

R. T. : Oui, mais il est en conflit avec Petey. Et il n'attire pas l'affection comme Petey, à qui on s'attache inévitablement. Par contraste, Ernesto est conçu pour paraître plus mystérieux. Je me souviens l'avoir dessiné parce qu'il me fallait créer un faire-valoir pour Petey, autrement le récit n'aurait reposé que sur son rapport aux autres

The Complete Cul de Sac © 2014 by Richard Thompson ©2016 URBAN COMICS pour la version française


Pour Thanksgiving, on va chez ma grand-mère.
Elle a un grand chien effrayant qui s'appelle Big Shirley.
Petey dit que Big Shirley a probablement mangé Grand-Père.
Ma grand-mère raconte des blagues pour adultes en espagnol.
Petey dit aussi que Grand-Mère met des croquettes pour chien dans la farce.

CI-DESSOUS
Big Shirley, la bête noire d'Alice.

RICHARD THOMPSON

"La grand-mère est basée sur ma propre grand-mère maternelle, qui a vécu jusqu'à 101 ans."

enfants, sur sa difficulté à s'intégrer. Petey et Alice sont très différents. Très tôt, j'ai compris qu'ils seraient plus intéressants si je pouvais partir dans plusieurs directions différentes. Si je m'étais cantonné à utiliser des formules pour chaque personnage, le récit serait rapidement devenu mécanique.

B. W. : Et Dill ? Comment est-il né ? Sous son air dégoûtant et pas forcément intelligent, il se révèle finalement très doux, et presque poétique.

R. T. : Je voulais créer un personnage un peu libre dans sa tête, comme Churchy LaFemme dans *Pogo*. Je me suis dit qu'il devait être le plus jeune d'une grande fratrie, un gamin un peu sauvage, un peu livré à lui-même, qui porte des pantalons courts en hiver, ne mange pas forcément correctement, etc. Il accumule peu à peu les traits de caractère – comme le fait qu'il est perpétuellement malade – qui lui correspondent.

B. W. : Et cette grand-mère qui jette des œufs sur les voitures avec son chien de la taille d'un ours ? J'adore son apparence. Elle est si étrange et tellement particulière que je suis un peu nerveux à l'idée de te demander comment tu l'as créée.

R. T. : Cette grand-mère est basée sur ma propre grand-mère maternelle, qui a vécu jusqu'à 101 ans. Elle paraissait bien moins menaçante, quoiqu'elle possédait deux énormes chiens qui effrayaient mon frère. Mon oncle Jack, un grand amoureux de bande dessinée, m'a dit qu'un jour il a ouvert le journal sur mon strip et s'est aussitôt écrié : « Mais c'est ma mère ! » Elle avait l'habitude de veiller toute la nuit à lire ou cuisiner. Je me souviens de cette immense assiette d'œufs mimosa que j'ai trouvée un jour au réveil. J'étais sûr que ça allait faire rire mon père.

B. W. : Au début de l'interview, tu citais la formule : « L'ontogenèse récapitule la phylogenèse. » Ce qui veut dire que tu redessines beaucoup. Comment est venue l'idée de la table lumineuse ? Et pourquoi est-ce que ça te semblait utile ? Il me semble bien plus pratique d'encrer par-dessus un crayonné.

R. T. : La table lumineuse m'a sauvé la vie. J'avais de gros problèmes pour encrer mes crayonnés. Les multiples lignes de crayons me distrayaient, et je ratais à chaque fois. Et j'adore le rendu d'un encrage derrière lequel on ne perçoit aucun repère au crayon. Lorsque je me suis mis à la couleur, il me fallait une technique pour encrer sur du papier bristol, et plus tard sur du papier pour aquarelle. Sans oublier que mes esquisses sont bordéliques. J'aime la manière dont le travail à la table lumineuse permet de bien séparer le crayonné et l'encrage. Je peux garder les esquisses comme ça. J'ai toujours considéré ces esquisses comme une forme d'art en soit, potentiellement du moins. Et j'aime beaucoup les esquisses. 99 % du temps, elles semblent meilleures que les dessins encrés, plus vivantes (c'est d'ailleurs un sentiment partagé par la majorité des artistes). Tu as une trace du difficile processus de maturation qui mène à la concrétisation finale. Grâce à la table lumineuse, j'ai pu enfin me lancer dans l'aquarelle. Voilà une décision que j'aurais dû prendre bien plus tôt.

B. W. : Quid de la bataille qui oppose le dessin cartoon au réalisme ? L'une des choses qui s'est révélée à moi au bout d'un certain temps, c'est cette manière avec laquelle tu t'empares de tout ce que je déteste dessiner, comme l'architecture ou les voitures, et tu donnes l'impression que tout vient de survivre à une explosion. Je ne sais pas pourquoi je n'ai pas eu l'idée de pousser le traitement des objets réalistes dans une direction telle que celle-là, j'imagine qu'il y a des milliers de manières de représenter ces choses-là. Mais toi, comment ce style précis t'est venu ?

R. T. : Je me suis toujours demandé comment il est possible de prendre du plaisir en dessinant. Une fois, j'ai dû dessiner un étage du Sénat, avec tous ces bureaux, ces chaises, et ces personnes au travail. Et avec une perspective… Mais au bout d'un moment, ça pouvait être traité comme un motif. L'essentiel, c'est de ne pas se sentir respectueux. Moi, j'avais du mal à superposer ces objets les uns derrière les autres. Il me fallait donc créer mes propres règles. Ceci dit, cette découverte n'est pas allée de soi. Elle est arrivée par accident, après des années passées à vouloir trop en faire.

B. W. : C'est exactement le genre de commande que je ne saurais pas comment réaliser.

The Art of Richard Thompson copyright © 2014 by Richard Thompson

CI-DESSOUS
Pour contourner la difficulté tout en gardant le plaisir de dessiner, Thompson introduit ses propres règles de dessin.

R. T. : Les scènes de foule, ce genre de choses. Bien sûr que dans une bande dessinée, tu n'as pas souvent l'occasion de faire ça. Même si je me souviens bien de cet épisode où une salle de concert entière regarde Petey jouer son récital. Je me suis dit : « Mais pourquoi tu fais ça ? » (*B. W. rit.*) Une autre fois, je devais dessiner une rame de métro pleine à craquer, et je me suis dit : « Allez, faisons-nous plaisir ! » Le but est de transformer une corvée en partie de plaisir. Je ne sais pas si ça répond à ta question. C'est une attitude complaisante, mais ça marche.

B. W. : Et l'avantage c'est que le plaisir est communicatif. J'ai toujours pensé qu'un lecteur ne pouvait pas prendre de plaisir si l'auteur n'en prenait pas lui-même.

R. T. : Évidemment, sinon la présence du labeur est trop visible.

B. W. : C'est ça ! J'ai tellement réalisé de dessins un peu comme ça, où je peste avant même de commencer parce qu'il y a de l'architecture. Je m'y attelle, et une fois terminé, on peut voir que je n'y ai pris aucun plaisir. Mais toi, avec cette manière que tu as de rendre grotesque tout ce que tu dessines, c'est un véritable délice. Et tu n'hésites pas à te frotter aux objets les plus compliqués à reproduire. Ces restaurants avec tous ces tas de cochonneries qui pendouillent aux murs et au plafond. Pour ma part, jamais je ne situerais l'action dans un lieu pareil (*R. T. rit*). Mais toi, tu oses, et en plus, ton dessin enrichit tellement la scène. Tout le monde connaît un restaurant comme ça, et lorsque Petey se met à flipper à cause de la tête d'élan empaillée au mur ou à cause d'un autre truc qui traîne sur la table, ça devient hilarant et ça sonne tellement vrai. On sent dans ton dessin que tu développes une véritable et profonde affection pour ces environnements baroques.

R. T. : J'aime dessiner ces endroits un peu désolants qu'on trouve un peu partout à Washington, comme les vitrines d'un teinturier où reposent deux ou trois mouches

BILL WATTERSON

“Dans les strips, les intrigues ne sont pas linéaires, ce sont des boucles.”

mortes et une plante en plastique. Le truc, c’est que je connais ces lieux-là, je les ai fréquentés.

B. W. : L’une des données étranges inhérentes aux *comic strips*, c’est qu’il ne faut surtout pas que l’intrigue débouche sur des conséquences. Les événements se déroulent, mais une fois le récit terminé, il faut que tout le monde reprenne sa place initiale, afin de pouvoir recommencer. Les intrigues ne sont pas linéaires, ce sont des boucles. Et c’est ça qui est drôle. Une de mes blagues récurrentes consistait d’ailleurs à montrer comment Calvin n’apprenait jamais rien de ses expériences ou de ses erreurs. Ton écriture a-t-elle changé quand tu es passé d’une publication hebdomadaire à quotidienne ?

R. T. : Bien sûr. D’un seul coup, les modalités pour raconter des gags se démultiplient. Tu peux découper ton gag en plusieurs strips qui se suivent sur une semaine complète, à partir du moment où chacun d’entre eux peut se suffire à lui-même. Rien ne vaut la publication hebdomadaire. L’accès au lectorat est si facile. Ça m’excitait de découvrir à quoi les gens réagissaient. J’ai reçu le courrier d’un garçon qui me parlait de l’ours qui gifle les poissons, alors que c’est un gag que j’avais créé des années auparavant. J’aime travailler avec des petites choses, des petites idées.

B. W. : Tu parlais en début d’interview de ces nuits blanches passées à chercher le bon dessin. Avec un perfectionnisme souvent conjugué à la pression des échéances de la presse quotidienne, comment t’es-tu accommodé de ce système ? Personnellement, ça m’a conduit à la dépression, tant la pression finissait par devenir intenable. Comment as-tu surmonté cela ? As-tu fini par trouver un moyen de t’en sortir ? Et si la pression te permettait parfois de te dépasser, y a-t-il eu d’autres moments où, au contraire, elle t’a forcé à faire des compromis ?

R. T. : Bien sûr, tout le temps. Quelquefois il m’est même arrivé de me dire que telle ou telle commande ne méritait vraiment pas que je me torture. J’aurais d’ailleurs dû réfléchir plus souvent de cette manière-là. Mais au contraire j’ai le plus souvent voulu me donner à fond pour chaque projet. Ça m’a pris du temps avant de surmonter ce sentiment, cette suspicion malade d’être perpétuellement en compétition avec tout un tas de personnes plus douées que moi. Cette angoisse a eu au moins le mérite de me forcer à rester vigilant et appliqué durant des années. Il m’aura fallu beaucoup de temps avant d’apprendre à me dissiper. ◆

CI-DESSOUS
Un exemple du goût de Thompson pour les lieux pittoresques échappés du passé.

RESTAURANT CLOSINGS
The following establishments have been closed for health code violations.
ICE
Lugubrios
346 FLAVORS ICE CREAM - Several suspicious flavors (Spongesqueezing, Maybeberry, Death by Vanilla, Thingy & Countertop) listed merely to boost the total to 346.
LUGUBRIO'S - Grim edifice & decaying waitstaff prompted patron complaints of anxiety & depression. Also, gaping hole blown through salad bar sneezeguard.
Mughràeibhnàorhèach
HOMERULE
AUTHENTIC
D.C. CUISINE
MUGHRÀEIBHNÀORHÈACH - Undeterminable ethnicity - Scandinavian? Gaelic? Urdu? Plus most dishes on menu contain gravel, silt or pumice.
HOMERULE AUTHENTIC D.C. CUISINE - There is no such thing, not since they closed down all the "Little Taverns."

The Art of Richard Thompson copyright © 2014 by Richard Thompson

▪ *Richard Thompson*, Cul de Sac, *édition intégrale, 2 volumes publiés en 2016 aux éditions Urban Comics.*

L’état de santé de Richard Thompson n’ayant pas permis d’organiser une nouvelle discussion, le texte présenté ici synthétise une conversation de septembre 2013 ayant eu lieu chez lui, avant d’être enrichie par des e-mails. L’intégralité de cet entretien est à paraître en septembre 2016 dans L’Art de Richard Thompson, *aux éditions Urban Comics.*

Merci à Bill Watterson pour sa générosité ainsi qu’aux éditions Urban Comics.

©D.R

HISTOIRE D'UNE FANTASY OUBLIÉE

La fantasy est présente aujourd'hui dans l'ensemble du 9e art. BD, manga, comics, rien ne semble lui échapper. Pourtant le genre doit beaucoup de son succès à sa cousine éloignée, la sword and sorcery, un genre longtemps oublié qui fait aujourd'hui un retour fracassant.

PAR WILLIAM BLANC

La fantasy émerge au début du XXe siècle, principalement en Angleterre, sous la plume d'auteurs comme William Morris. Trente ans plus tard, elle s'installe pour longtemps avec les classiques de J. R. R. Tolkien (*Le Hobbit* en 1937, *Le Seigneur des anneaux* entre 1954 et 1955) ou de C. S. Lewis, pour ne citer que les plus connus. Ces romans doublent leur histoire d'une fonction morale, à savoir montrer au lecteur que le bien triomphe toujours du mal. Pourtant naît dans le même temps, aux États-Unis, dans le giron des magazines pulp comme *Weird Tales*, un genre à la fois parent et différent, qui décrit lui aussi un Moyen Âge fantasmé mais emprunte également au western : la sword and sorcery. Les aventures de Conan constituent leur chef-d'œuvre. Écrites par Robert E. Howard entre 1932 et 1936, elles décrivent les exploits d'un self-made-man digne des romans de l'Ouest américain, Conan le Cimmérien, parti de rien pour devenir roi. Alors que la fantasy triomphe dès les années 1950 en littérature, c'est la sword and sorcery, genre encore mineur à cette époque, qui s'impose pourtant dans la bande dessinée. Dès 1970, Marvel publie le comics *Conan the Barbarian*, alors qu'il faut attendre 1989 pour que l'un des romans de Tolkien soit adapté par le petit éditeur Eclipse Comics. Comment s'explique un tel décalage ? Sans doute par l'adoption du format de la nouvelle par les auteurs américains du genre – notamment R. E. Howard –, qui s'avère à l'évidence plus adapté à la transposition en comic book de quelques dizaines de pages. Surtout, la sword and sorcery se dessine comme un genre plus populaire et plus graphique : à la différence de Tolkien et de C. S. Lewis, tous deux universitaires, les auteurs de pulps sont des autodidactes, statut qu'ils partagent d'ailleurs avec la plupart des auteurs de comics et qui encourage probablement une forme de connivence entre les tenants de ces deux médias. Le genre graphique développé autour du personnage de Conan correspond ainsi parfaitement au style de l'industrie des comics. Les fameuses couvertures de Frank Frazetta (1966-1968) – qui a lui-même travaillé pour DC Comics – pour les réimpressions par l'éditeur Lancer Books des aventures du héros de Howard ont permis de populariser le barbare en fixant l'image d'un guerrier dont le corps musclé rappelle celui des superhéros. Nul doute qu'une telle imagerie plaît à un public de jeunes Américains, principale cible des éditeurs comme DC ou Marvel. Ce dernier, après la publication de *Conan the Barbarian*, s'attaque à une autre adaptation des aventures du Cimmérien, *The Savage Sword of Conan* (1974), qui permet à des équipes de talents, comme celle formée par Roy Thomas au scénario, John Buscema au dessin et le génial Alfredo Alcala à l'encrage, de créer des récits plus matures, en noir et blanc, ne s'interdisant ni la violence ni le contenu sexuellement explicite des textes originaux. De son côté,

> Alors que la fantasy triomphe dès les années 1950 en littérature, la sword and sorcery s'impose dans la bande dessinée

DC Comics tente aussi, au début des années 1970, de verser dans le genre en publiant *Sword of Sorcery* (1973), adaptation du *Cycle des épées* écrit par Fritz Leiber et publié en 1939, et *Beowulf Dragonslayer* (1975-1976), une transposition mâtinée à la sauce Conan du classique de la littérature anglaise médiévale *Beowulf* – deux tentatives hélas sans grand retentissement. Le succès des éditions Marvel, lui, perdure jusqu'en 1993 pour *Conan the Barbarian* et 1995 pour *The Savage Sword*, porté à la fois par le développement des jeux de rôle qui s'appuient beaucoup sur l'imagerie sword and sorcery, notamment *Donjons et Dragons*, mais également sur la popularité de l'adaptation cinématographique des aventures de Conan en 1982 par John Milius, avec Arnold Schwarzenegger dans le rôle-titre. Les aventures du Cimmérien ne meurent pas pour autant, et sont relancées en 2004 par l'éditeur indépendant Dark Horse avec parfois aux commandes des figures de l'industrie telles que le scénariste Kurt Busiek. *The Savage Sword of Conan* fait partie d'une des premières tentatives des éditeurs de comics de répondre à l'évolution d'un lectorat qui, en vieillissant, attend des récits moins policés que ceux qu'il a pu lire durant son enfance. D'ailleurs, la version délivrée par le trio Thomas-Buscema-Alcala est publiée par Marvel sous forme de magazine afin d'éviter de tomber sous le coup des lois américaines concernant les lectures destinées à la jeunesse, ce fameux *Comics Code* qui, depuis 1954, impose aux éditeurs un contenu sans violence ni sexe, ni référence à la drogue. La situation générale en Occident encourage d'ailleurs cette mutation. La libéralisation globale des mœurs et l'angoisse face à une société bouleversée par d'importants changements politiques et sociaux sont constitutives d'une jeunesse qui, au début des années 1970, rejette les vieilles fictions jugées trop hypocrites. Alors qu'au cinéma triomphent le Nouvel Hollywood et ses films hyperviolents, mais aussi les westerns révisionnistes et crépusculaires de Sam Peckinpah, alors que dans la musique la pop hippie des Beatles fait place au metal vociférant de Black Sabbath, le genre sword and sorcery s'inscrit clairement en réaction – tout du moins aux États-Unis – à la fantasy optimiste et pleine de retenue de Tolkien. Il s'agit, pour les auteurs, de renvoyer l'image d'un monde plus conforme à la noirceur, au désespoir et à la violence du nôtre, et non de fantasmer une terre de rêve proche de l'utopie.

Elric, un punk au pays de la fantasy

L'un des principaux animateurs de ce tournant est contre toute attente un Britannique, Michael Moorcock. Ce dernier, rejetant la fantasy du *Seigneur des anneaux*, s'inspire d'abord d'auteurs américains pour créer une imitation du John Carter d'Edgar Rice Burroughs, avant de prendre ses distances et de concevoir en 1961 le personnage d'Elric le nécromancien, véritable anti-Conan, albinos physiquement faible et obligé de faire appel au pouvoir d'une épée-démon pour rester en vie. L'île de Melniboné qu'il dirige est une allégorie de l'Angleterre de l'après-guerre, un empire décadent ayant perdu une à une toutes ses colonies. Le destin de l'antihéros de Michael Moorcock fait aussi écho à la sécularisation progressive de l'Occident. Remplies de références à la philosophie existentialiste, les nouvelles d'Elric dressent le tableau d'un monde où les dieux ne sont que des êtres puissants et jaloux, et où l'absurde, la fortune et l'infortune règnent en maîtres. Cet univers, loin de rebuter les éditeurs de comics, est au contraire adapté dès 1972 dans les pages de *Conan the Barbarian* #14 et #15, où un albinos un peu plus héroïque que celui des romans affronte le Cimmérien avant de s'allier avec lui. En parallèle, Philippe Druillet réalise en 1972 les couvertures des premières publications françaises, hors revue, des nouvelles de Conan. Il propose ensuite sa propre version des aventures de l'antihéros de Michael Moorcock avec *Yragaël*, écrit avec la complicité de Michel Demuth au scénario. Cette « libre adaptation d'*Elric le nécromancien* » est publiée en 1973 dans les colonnes du journal *Pilote*. Elric, véritable junkie de la fantasy, obligé pour survivre de prendre la force des âmes fournies par son épée Stormbringer, devient ici une véritable icône de la contre-culture et d'un imaginaire nettement plus noir et plus punk que celui créé par Tolkien.

La bombe Red Sonja

L'imagerie tout en puissance de Conan, avec à ses genoux une femme soumise, popularisée par les illustrations de Frank Frazetta, peut se lire comme une réaction masculine à l'affirmation du féminisme, en projetant dans un univers fantasmé un modèle de virilité qu'il n'est plus possible d'assumer dans la réalité. Pourtant, la sword and sorcery, dès son origine, permet également aux femmes de s'exprimer pleinement et d'avoir leurs héroïnes. En effet, alors que les récits de Tolkien mettent surtout en avant un univers masculin où les femmes, à de rares exceptions près, sont en retrait, le genre de Howard et consorts se plaît à dépeindre des personnages féminins forts, qui combattent l'épée à la main, inspirés sans doute en partie de l'archétype de la pionnière indépendante de l'Ouest américain. Catherine L. Moore – une des rares femmes à écrire pour *Weird Tales* sous pseudonyme – crée ainsi le personnage de Jirel de Joiry, une guerrière luttant dans la France médiévale, dont les aventures sont publiées entre 1934 et 1939. R. E. Howard n'est pas en reste avec le personnage d'Agnès la Noire, imaginé en 1934, qui partage de nombreux traits de caractère avec Jirel, et surtout avec Red Sonja, qui apparaît dans la nouvelle *L'Ombre du vautour* la même année. Les deux personnages, qui n'ont, à l'origine, rien à voir avec Conan et n'évoluent pas dans son univers imaginaire, vont être fondus l'un et l'autre en un seul, intégrés par Roy Thomas dans les aventures du Cimmérien, d'abord comme compagnon d'armes dans *The Savage Sword of Conan* #1 (1974), puis, dans le même numéro, dans une aventure où Sonja tient le premier rôle. Avec sa cotte de mailles en forme de bikini, cette héroïne créée par l'artiste espagnol Esteban Maroto (plutôt pour séduire un public de jeunes hommes) devient vite une icône féministe, au moment même où la lutte pour le droit des femmes prend une nouvelle ampleur. Dès son

Le genre s'inscrit en réaction – du moins aux États-Unis – à la fantasy optimiste et pleine de retenue de Tolkien.

© D. R.

apparition dans *The Savage Sword*, Red Sonja prend d'ailleurs un malin plaisir à sauver Conan. La guerrière rousse offre aussi au lectorat féminin un pendant au barbare cimmérien, une self-made-woman qui, elle aussi, et malgré l'oppression constante des hommes, se construit en toute indépendance. Wendy Pini, future auteure du comics indépendant *Elfquest* (dès 1978), se fait ainsi d'abord connaître en se déguisant en Red Sonja et en publiant des poèmes à la gloire de la guerrière (par exemple dans *The Savage Sword of Conan* #29).

La popularité du personnage amène Marvel à lui dédier une publication entière, intitulée *Red Sonja* et éditée de 1977 à 1979. Coécrit par Roy Thomas, Clair Noto et, pour un numéro, Wendy Pini, ce comics sera plusieurs fois relancé au cours des années 1980 avant d'être repris dans les années 2000 par Dynamite Entertainment.

Le retour de la sword and sorcery

Malgré son succès dans la bande dessinée et les jeux de rôle, la sword

> La sword and sorcery est restée, pendant longtemps, une niche réservée aux initiés.

and sorcery est restée, pendant longtemps, une niche réservée aux initiés, notamment en dehors des États-Unis. L'influence du genre se faisait toutefois sentir de temps à autre, comme dans cette étrange série qu'est *Le Mercenaire* (1981-2003), de≈l'Espagnol Vicente Segrelles, publiée à l'origine dans la revue *Cimoc* en plein boom de la bande dessinée ibérique suite à la libération post-franquiste. La magnifique adaptation des nouvelles de Fritz Leiber par Mike Mignola pour l'éditeur Epic Comics en 1991 compte également parmi ces exceptions. Mais partout ailleurs, c'est plutôt la fantasy classique qui s'impose, et en particulier sur les écrans, où, à partir de 2001, *Le Seigneur des anneaux* de Peter Jackson triomphe. Ce succès profite toutefois à la fantasy plus noire, même si, une fois encore, ce sont des médias dits marginaux qui la diffusent : la bande dessinée bien sûr, mais aussi la télévision, avec la série *Game of Thrones*. Depuis le début des années 2010, une équipe de créateurs, réunie par les éditions Glénat, et comprenant notamment Julien Blondel, Robin Recht et Didier Poli, s'est attelée à une nouvelle adaptation de l'histoire tragique d'Elric. Faite sous les auspices de Michael Moorcock, cette version reprend les tons sombres de l'histoire originale tant au niveau du scénario que du dessin, se démarquant largement des versions comics des aventures de l'empereur melnibonéen, parfois trop héroïques. Manière de dire, comme l'explique Robin Recht, que « la fantasy ne se limite pas forcément à un magasin de jouets ou à une récréation ». Un propos et un projet qui ont rencontré leur public. L'adaptation des aventures d'Elric pour Glénat rencontre un succès important et a été traduite en anglais. Comme quoi, la sword and sorcery, cousine maudite de la fantasy, semble avoir encore une large galerie de motifs et d'atmosphères à explorer.

FUKUSHIMA

DEDANS DEHORS

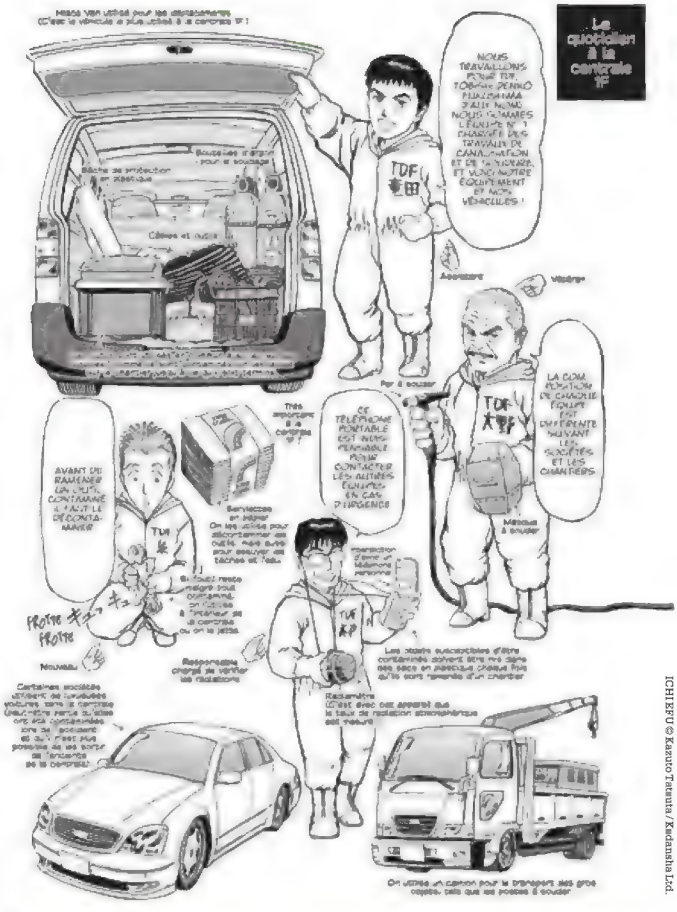
Après Fukushima, le flot d'informations déversé par les médias déstabilise de nombreux Japonais. Derrière cette rencontre avec deux rares auteurs de manga ayant décidé d'aborder ce problème par l'écriture, Kazuto Tatsuta et Takashi Imashiro, se dessine en creux le difficile débat sur le nucléaire tel qu'il se déroule au Japon. Un débat où les arguments restent avant tout pratiques.

INTRODUCTION DE STÉPHANE BEAUJEAN
INTERVIEW DE YOKO TAKEDA

Après le 11 mars 2013, noyé sous les informations contradictoires, Kazuto Tatsuta n'arrive plus à démêler le vrai du faux et décide alors de partir travailler dans les zones dévastées pour se faire sa propre opinion. Sans emploi, l'auteur entrevoit également la possibilité de créer un manga qui pourrait intéresser le public, alors qu'il n'a jusqu'à présent jamais rencontré le succès. Bien lui en prend : sa visite guidée du lieu le plus secret et le plus inquiétant du Japon sous forme de manga rencontre un succès immédiat. Pratique, pragmatique, à hauteur d'employé et vue de l'intérieur, sa peinture

ICHIEFU © Kazuto Tatsuta / Kodansha Ltd

du démantèlement de Fukushima Daiichi est, selon les témoignages, parfaitement conforme à la réalité. L'adrénaline ressentie à travailler dans ce lieu exceptionnel, l'addiction à cet environnement, l'agacement face aux contraintes lourdes qui recouvrent une telle mission (comme l'obligation de se changer un grand nombre de fois par jour), l'optimisme éprouvé devant le spectacle des hommes et des femmes qui se mobilisent au péril de leur vie pour réparer les dégâts, mais aussi l'exaspération devant un fonctionnement hiérarchique pesant…, tout ici sonne juste. Pourtant, *Au cœur de Fukushima* rencontre la critique : certains lui reprochent son point de vue volontairement détaché qui occulte fatalement la dimension politique du problème. Dans une société japonaise qui, culturellement, évite autant que possible le débat politique, Kazuto Tatsuta a produit un témoignage unique. Un témoignage que seul un auteur de bande dessinée était capable de ramener.


Le quotidien à la centrale 1F
NOUS TRAVAILLONS POUR TEPCO, DONC FUKUSHIMA DAIICHI NOUS FOURNIT L'ÉLECTRICITÉ ! NOUS CHANGEONS DE TRAVAUX DE CANALISATION ET DE TUYAUTERIE, ET NOUS UTILISONS ÉGALEMENT DE NOS VÉHICULES !
Assistant
Visiteur
Par à coups
LA CONFIGURATION DE CHAQUE ÉQUIPE EST DIFFÉRENTE SUIVANT LES SOCIÉTÉS ET LES CHANTIERS
Médecin à bouger
Très important ! Ne l'oubliez pas !
AVANT DE RAMENER UN OUTIL, CONTAMINÉ À L'AIDE DU DÉCONTAMINATEUR
CE TÉLÉPHONE PORTABLE EST NORMALEMENT UTILISABLE POUR CONTACTER LES AUTRES ÉQUIPES EN CAS D'URGENCE
Services en ligne
Nouveau
Responsable chargé de vérifier les résultats
Certaines sociétés utilisent de nouvelles voitures dans le chantier (peut-être parce qu'elles ont des contaminations dans les précédents et qu'il faut plus prendre de ses sorts des limousines de la centrale).
Les objets susceptibles d'être contaminés doivent être mis dans des sacs en plastique (jaune pour ce sont ramenés d'un chantier
Raccordement
On utilise un camion pour le transport des gros objets, tels que les pompes à bouger

ICHIEISU © Kazuto Tatsuta / Kodansha Ltd.

Vous trouvez une offre d'emploi en 2011 et vous travaillez d'abord pour une société basée à Kôriyama, entre juin et décembre 2012. Vous commencez en tant qu'officier en salle de repos, puis vous êtes employé dans une usine de traitement des déchets durant la seconde moitié de l'année. C'est votre premier travail. Ensuite, vous présentez vos planches à un éditeur de manga au printemps 2013. En 2014, vous exercez deux emplois successifs (à Fukushima) tout en continuant à écrire votre manga. Jusqu'en juillet 2014, vous êtes chargé d'examiner le réacteur numéro un (1F) à l'aide de robots. Pouvez-vous revenir sur les raisons qui vous ont amené à travailler à Fukushima ? La question du nucléaire vous intéressait-elle déjà avant l'accident ?

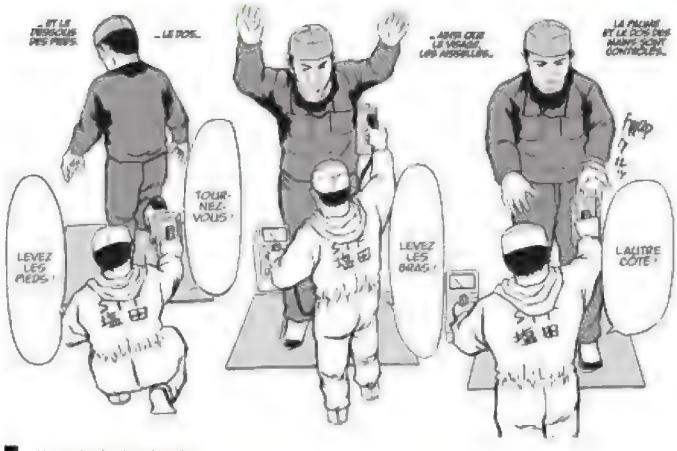
Kazuto Tatsuta : Absolument pas, comme la plupart des gens. Lorsque l'accident de la centrale de Tchernobyl s'est produit, j'ai pris conscience puis j'ai eu peur des risques liés au nucléaire, mais sans en saisir concrètement les enjeux. Ma connaissance du sujet était très limitée. Mais, après le tsunami du 11 mars 2011, les informations ont commencé à pleuvoir de toutes parts, et la réalité paraissait subitement très différente. Je ne connaissais en fait rien à ce sujet, et les questions

KAZUTO TATSUTA

“Après le tsunami du 11 mars 2011, les informations ont commencé à pleuvoir de toutes parts, et la réalité paraissait subitement très différente.”

m'envahissaient. Certains de mes amis, au fil des discussions, ont fini par me conseiller d'aller sur place pour me confronter à la réalité. C'est ce que j'ai fait. Je ne peux pas non plus nier que je me suis rendu à Fukushima parce que je cherchais du travail. L'écriture de manga ne me permettait pas de gagner ma vie, et j'avais un métier complémentaire qui ne me plaisait pas. Tant qu'à me reconvertir, pourquoi ne pas travailler dans l'une des zones sinistrées. J'ai donc demandé à être affecté à la centrale. J'étais prêt à travailler dans l'un des autres départements sinistrés, comme Miyagi ou Iwate, mais j'habitais vraiment trop loin pour faire l'aller-retour tous les jours. Je devais trouver un poste avec logement inclus. C'est ainsi que j'en suis venu à travailler à la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi, même si ce n'était pas mon intention première.

CI-DESSOUS
Kazuto Tatsuta est très précis dans ses descriptions factuelles.


... ET LE TSUNAMI DES PRIX.
... LE 3/11.
... AVEC CEUX LE VISAGE LES ASSEILLIR.
LA PALMAR ET LE DOS DES MAINS SONT CONTRÔLÉS.
LEVEZ LES PIEDS !
TOURNEZ-VOUS !
LEVEZ LES BRAS !
L'AUTRE CÔTÉ !

ICHIEFU © Kazuto Tatsuta / Kodansha Ltd.

Aviez-vous l'intention de relater votre expérience à travers un manga avant de vous rendre à Fukushima ?
K. T. : Je mentirais si j'affirmais le contraire. J'étais à l'époque un mangaka sans succès, et vu l'ampleur de la catastrophe, je savais que si j'étais témoin de choses intéressantes, je pourrais les coucher sur papier. Même dans les zones sinistrées par le tsunami, la démarche était pertinente. Une fois sur place, cette intuition s'est confirmée, j'ai senti que je vivais une expérience particulière et qu'il y avait vraiment matière à produire un témoignage, rien qu'en racontant les petits imprévus. Un jour, par exemple, toujours à la recherche d'un emploi, je réponds à une annonce par téléphone et on me fixe immédiatement un rendez-vous pour le lendemain. Mais le jour suivant, personne ne vient et le numéro de téléphone indiqué ne répond plus. Inquiétant. J'ai connu quelques expériences comme celle-là qui me permettaient déjà d'envisager l'écriture d'un manga. Ce quotidien de plus en plus dur, c'était du pain béni pour celui qui aurait voulu en faire un récit. D'autant que ces moments difficiles sont instructifs. Pourtant, je ne me suis pas lancé tout de suite.

Qu'avez-vous ressenti lorsque vous êtes entré à 1F ?
K. T. : Cela m'a fait quelque chose d'être enfin là. Comme au début je travaillais en salle de repos, je n'ai pratiquement pas vu les bâtiments détruits. Il y avait beaucoup de réservoirs d'eau, mais ce que j'avais sous les yeux ne ressemblait en rien à l'idée que l'on se fait de Fukushima Daiichi. Je n'arrivais pas à réaliser que je me tenais sur le lieu de l'accident. À l'époque, les médias évoquaient l'effondrement possible du réacteur numéro quatre, mais ce n'était pas le cas, même si le bâtiment était effectivement délabré. À aucun moment, je n'ai éprouvé de tension. Je m'attendais à ce que tout le monde ait l'air abattu et travaille en renâclant, mais ce n'était pas le cas. Le matin, lorsqu'on venait nous chercher en camion, nous plaisantions souvent entre collègues, il nous arrivait même d'éclater de rire. L'atmosphère était au fond la même que sur n'importe quel autre lieu de travail. On nous a remis des tenues de protection dès le début, mais l'ambiance était détendue, les instructeurs faisaient des blagues en nous informant sur les consignes de sécurité.

KAZUTO TATSUTA

"Vu l'ampleur de la catastrophe, je savais que si j'étais témoin de choses intéressantes, je pourrais les coucher sur papier."

Quelle différence existait-il entre les employés qui étaient originaires de la région et ceux de l'extérieur, embauchés par des sociétés de sous-traitance, comme vous ?
K. T. : Nous travaillions ensemble, nous faisions le même boulot, il n'y avait aucune barrière particulière. Et cela s'est avéré sur chacun des sites sur lesquels j'ai travaillé. Tout le monde s'entendait bien. Comme nous étions nombreux, le courant passait moins bien avec certains qu'avec d'autres, mais je considère tous mes anciens collègues comme des amis.

Dans votre manga, les sinistrés s'expriment avec beaucoup de douleur.
K. T. : C'est vrai. Mais je n'ai pas eu l'occasion de discuter directement avec les locaux. J'ai compris ce qu'ils ressentaient en les observant et en les écoutant raconter leur histoire. Je me suis senti chez moi à Iwaki. Durant tout le temps où j'ai vécu dans cette région, à côté de la centrale, je n'ai pas senti de différence entre eux et moi.

À quelle dose de rayonnements radioactifs avez-vous été exposé ?
K. T. : En 2012, j'ai été exposé à 18 millisieverts. Jusqu'à présent, je vais bien. J'étais affecté à la salle de repos, et mon temps de travail quotidien était réglementé, je menais une vie équilibrée, je faisais suffisamment d'exercice physique. À l'époque, ma vie à la centrale était beaucoup plus saine qu'avant, quand je ne faisais que dessiner des mangas.

Qu'avez-vous ressenti quand votre mission a pris fin ? Votre expérience correspondait-elle à ce que vous aviez anticipé ?
K. T. : Fondamentalement, c'était comme je l'avais imaginé. Cette expérience n'a pas changé ma vision de la situation. Je dirais plutôt que la situation était plus maîtrisée que je le pensais, et je n'ai pas été exposé à des situations si dangereuses. C'était décevant. Pour un mangaka en quête de récit, ce quotidien était très banal. Je n'ai pas mis au jour une terrible vérité que l'on aurait essayé de nous cacher. Je ne pouvais donc pas présenter les choses autrement dans mon livre. Cela aurait peut-être été plus vendeur de parler des manœuvres de TEPCO, l'exploitant de la centrale, mais je n'ai pas trouvé la matière pour écrire un livre à ce sujet.

D'habitude, dans les mangas, la dramaturgie joue un rôle important, avec notamment la recherche d'une acmé. C'est un schéma que vous suiviez jusqu'à présent dans vos livres précédents. Mais ici, il n'y a pas d'intrigue à proprement parler. Il me semble que vous vous êtes intéressé à la manière de présenter cette réalité sans tension narrative. Votre livre me semble novateur dans sa manière de traiter le réel sans chercher à tout prix le sensationnel.
K. T. : Votre remarque me fait plaisir. De nombreuses personnes m'ont confié qu'elles avaient apprécié ce traitement sans emphase. Je pense avoir fait le bon choix en me concentrant sur la description des gestes élémentaires du quotidien, des petites choses terre à terre, comme le plaisir d'un ouvrier à dîner d'un plat pourtant très banal, simplement parce qu'il se retrouve placé dans ce contexte si particulier.

Cette manière de traiter le réel n'est-elle pas difficile à faire comprendre hors du Japon ? Durant les nombreuses interviews données aux médias étrangers, ne s'attendaient-ils pas à ce que vous relatiez des événements bien plus graves ?
K. T. : C'était le cas au début. Les journalistes me demandaient ce qui s'était réellement passé, si j'avais enjolivé la réalité. Ces derniers temps, cela n'arrive plus. Plusieurs années après l'accident, les journalistes qui viennent m'interroger sont bien plus au fait de la situation.

Le début du livre, avant que vous n'entriez dans la centrale, est dénué de tension dramatique. Avez-vous tout de même perçu l'intérêt de ce manga dès le début ?
K. T. : Je n'imaginais pas que les ouvriers du site de la centrale puissent avoir une vie en dehors de leur travail. Pour moi, ils étaient isolés et vivaient dans un lieu coupé du monde. C'est idiot, mais j'ai par exemple réalisé qu'ils allaient boire un verre en ville à la fin de la journée ou qu'ils se rendaient au travail en voiture, comme tout le monde. Si ces prises de conscience ou ces découvertes même élémentaires m'intéressaient, elles pouvaient potentiellement plaire à d'autres. Le livre manque certes de tension dramatique, mais tous les Japonais ont des souvenirs liés à cet accident. Et du coup, ils s'en font une certaine idée plutôt construite et précise, même si elle peut être fausse. Quel que soit le regard que portaient les Japonais sur ce drame, un récit dépassionné et autobiographique pouvait réussir à les toucher et à enrichir leur perception de la situation.

L'éditeur : En tant qu'éditeur, la mise en scène des émotions est un élément narratif auquel je suis très attentif lorsque je jauge le potentiel d'un titre. Et lorsque monsieur Tatsuta m'a présenté spontanément ses premières planches, me faire un avis était vraiment difficile. Les planches n'étaient pas encore finalisées, je n'avais qu'un story-board, mais la lecture ne m'a pas laissé indifférent. Je pressentais l'intérêt potentiel d'un tel récit, notamment parce que je n'avais jamais lu de manga abordant le sujet des centrales nucléaires, et le caractère novateur autant que sensationnel de ce projet ne m'échappait pas. J'ai donc conservé le story-board du premier chapitre pour y réfléchir et travailler dessus.

On vous voit d'ailleurs dans le livre en train de demander à monsieur Tatsuta d'écrire un deuxième chapitre. Lui avez-vous donné des consignes sur la direction à suivre ?
L'éditeur : Monsieur Tatsuta insistait pour garder un ton léger, au début. Mais il mettait à mon goût un peu trop l'accent sur l'aspect comique des situations quotidiennes et il les racontait de manière trop détendue. Le contraste était bien trop fort avec le discours des médias, notamment sur les risques sanitaires que couraient les habitants des zones sinistrées et contaminées. Cette légèreté, même si j'en comprenais les causes, desservait le projet. Monsieur Tatsuta et moi avons beaucoup discuté. J'en ai parlé à d'autres professionnels, dont un auteur célèbre avec qui je travaillais à l'époque. J'ai fini par lui demander d'écrire à monsieur Tatsuta, car je savais que son avis aurait plus de poids que le mien.

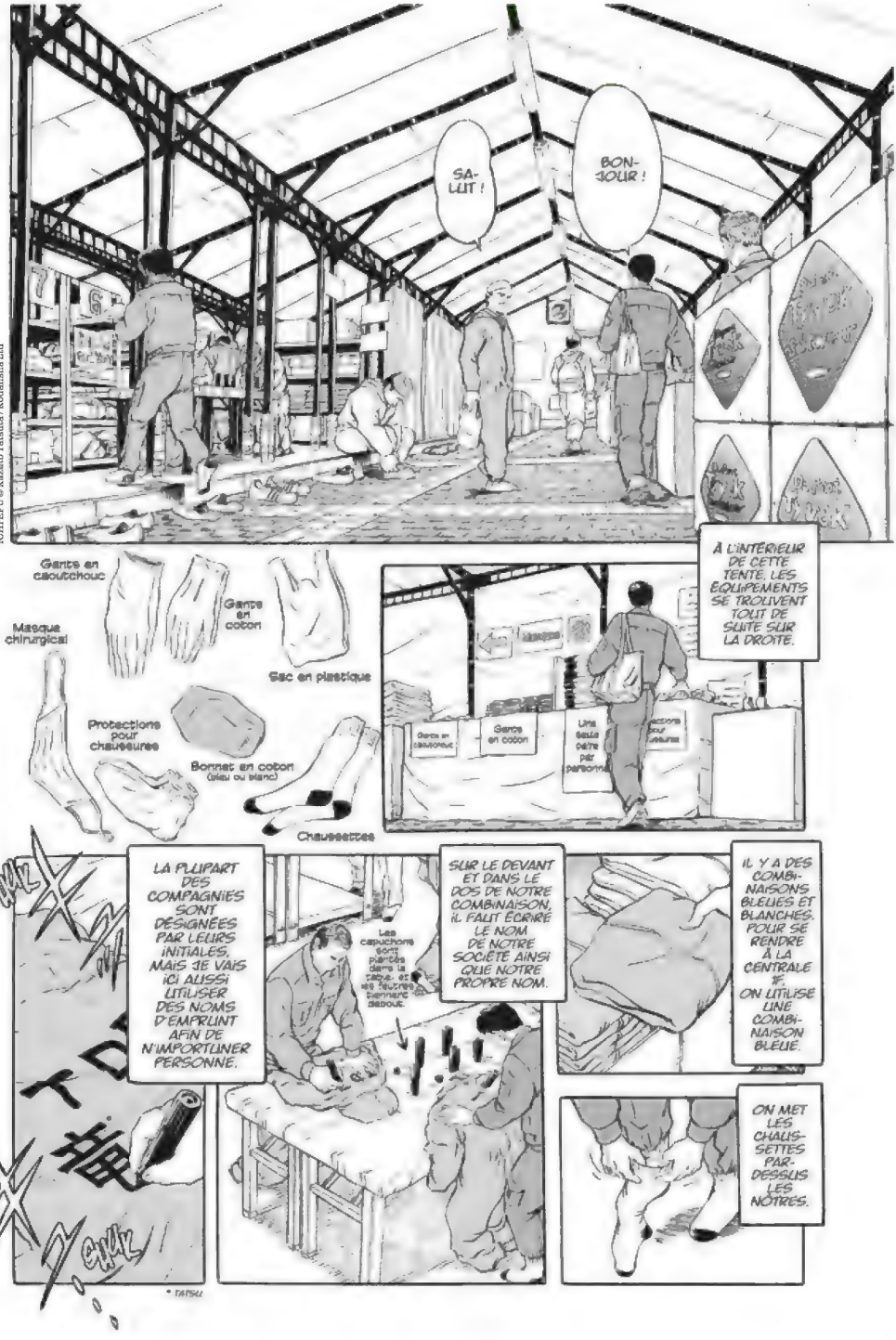
K. T. : Et c'est ce recadrage qui a permis au manga de rencontrer le succès. J'étais à l'époque un peu crispé par la tension excessive des médias à longueur de journée, et mon écriture plus légère était une réaction dont je mesure aujourd'hui à quel point elle était elle aussi excessive.

L'éditeur : Les mangas, même quand ils s'attardent sur un sujet historique ou réaliste, se replient sur la dramaturgie et la fiction. Mais, ici, il valait mieux relater les faits. S'il n'était pas intelligent d'amplifier la dimension dramatique, alors l'inverse était aussi vrai, il ne

L'ÉDITEUR
"Les mangas, même quand ils s'attardent sur un sujet historique ou réaliste, se replient sur la dramaturgie et la fiction. Mais, ici, il valait mieux relater les faits."

ASTRO BOY

Tetsuwan Atomu (littéralement « l'atome au bras d'acier »), plus connu sous le nom d'Astro Boy en Occident, est un petit robot plus humain que les humains et alimenté à l'énergie nucléaire. Apparu en 1951, il devient probablement l'un des ambassadeurs les plus efficaces de l'esprit « Atom for Peace » qui prévaut à l'époque. Pourtant, Osamu Tezuka n'a jamais voulu se faire l'apôtre absolu de la science et met d'ailleurs bien en garde contre ses dérives dès qu'il le peut en figurant le mal par des scientifiques dévoyés ou contre les dérives du nucléaire avec son histoire la plus célèbre : *Le Robot le plus fort du monde*, dans laquelle un robot nommé Pluto (incarnation du plutonium) est envoyé pour détruire tous les robots de la Terre. Le personnage d'Atomu s'inscrit tout de même pleinement dans le discours sur le développement technique du Japon après la Seconde Guerre mondiale, qui s'appuie sur l'idée que la défaite contre les États-Unis est la conséquence d'un retard scientifique. Plus tard, Tezuka regrettera beaucoup l'amalgame qui s'est fait malgré lui, encouragé notamment par les campagnes de publicité pronucléaires qui utilisèrent son personnage sans son consentement. Mais il était trop tard. Né avant Doraemon, Gundam ou encore Ultraman, Astro le petit robot est devenu l'emblème d'un médium (la bande dessinée et l'animation) d'un pays, le Japon, et d'une philosophie : la science comme promesse d'un avenir radieux et seule source de progrès possible pour une humanité en bout de course.


SA-LUT !
BON-JOUR !
ICHIEFU © Kazuto Tatsuta / Kodansha Ltd
Gants en caoutchouc
Gants en coton
Masque chirurgical
Sac en plastique
Protections pour chaussures
Bonnet en coton (bleu ou blanc)
Chaussettes
À L'INTÉRIEUR DE CETTE TENTE, LES ÉQUIPEMENTS SE TROUVENT TOUT DE SUITE SUR LA DROITE.
Gants en caoutchouc
Gants en coton
Une seule paire par personne
LA PLUPART DES COMPAGNIES SONT DÉSIGNÉES PAR LEURS INITIALES, MAIS JE VAIS ICI AUSSI UTILISER DES NOMS D'EMPRUNT AFIN DE N'IMPORTUNER PERSONNE.
Les capuchons sont placés dans la taille, et les fesses tiennent dedans.
SUR LE DEVANT ET DANS LE DOS DE NOTRE COMBINAISON, IL FAUT ÉCRIRE LE NOM DE NOTRE SOCIÉTÉ AINSI QUE NOTRE PROPRE NOM.
IL Y A DES COMBI-NAISONS BLEUES ET BLANCHES. POUR SE RENDRE À LA CENTRALE 1F, ON UTILISE UNE COMBI-NAISON BLEUE.
ON MET LES CHAUS-SETTES PAR-DESSUS LES NÔTRES.
* TATSU

CI-DESSOUS
Kazuto Tatsuta est très fort pour décrire les petits tracas quotidiens.

CHAPITRE 2
DES DÉMANGEAISONS DANS LE NEZ
...D'AVOIR LE NEZ QUI GRATTE...
...C'EST...
DE TOUTE FAÇON, IL N'EST PAS DE QUESTION DE L'ENLEVER POUR SE GRATTER
TOUT LE REVÊTEMENT DU MASQUE EST CALFEUTRÉ AVEC DU RUBAN ADHÉSIF
DÈS QUE JE METS MON MASQUE ÇA ME GRATTE

ICHIEFU © Kazuto Tatsuta / Kodansha Ltd.

fallait pas surjouer la comédie. J'ai vraiment été très attentif à la mise en scène. Il fallait conserver une forme de neutralité, éviter à tout prix l'héroïsme et la complaisance. Certains passages y tendaient de manière involontaire. Par exemple, le récit des deux ou trois entretiens d'embauche successifs que passe monsieur Tatsuta pour travailler à la centrale de Fukushima Daiichi donne l'impression que sa démarche est courageuse. Or c'est un protocole tout à fait ordinaire pour un demandeur d'emploi au Japon. J'ai donc veillé à ce qu'il n'exalte jamais trop la narration des faits lorsqu'ils relèvent de quelque chose qui est finalement assez trivial.

K. T. : J'étais pris dans le maelström de la catastrophe, en train de me demander si je ne pouvais pas changer de carrière… Je vivais donc un moment fort et je me suis un peu laissé emporter.

Ce manga, dont le sujet est polémique, est paru chez Kôdansha, une grande maison d'édition. Cela a-t-il eu une influence sur la publication ?
L'éditeur : Je n'ai jamais vu en quoi ce livre pouvait poser problème. Au mieux, il devait participer aux débats et faire évoluer le point de vue des médias ou des lecteurs. À l'époque, le rédacteur en chef de *Morning* m'avait demandé de répondre en personne aux interviews.

KAZUTO TATSUTA

"Je me suis interdit de mentir ou d'inventer. Il était important de proposer une représentation fidèle de l'état de la centrale au moment des faits."

On nous reprochait beaucoup de choses. Mais personnellement, je n'avais pas l'impression de faire quelque chose de mal, et ces critiques m'importaient peu. Elles n'ont jamais influencé l'écriture. Ma seule préoccupation, c'était le respect des victimes et de leurs familles. L'un des mangakas dont je m'occupais a perdu plusieurs proches et a dû être évacué de la région. Il n'a pas été capable de lire ce manga et je savais que de nombreux sinistrés éprouveraient la même chose. Il m'est toujours apparu impératif que ces personnes ne se sentent pas blessées. J'ai prêté beaucoup d'attention au vocabulaire employé, pour les mêmes raisons. Il ne faut pas oublier que nous gagnons de l'argent avec leur histoire, leur vécu. Nous leur devions au moins le respect.

Je comprends la prudence dont vous avez fait preuve pour éviter de blesser les habitants des zones contaminées, mais certains mangakas n'ont pas hésité à livrer un avis beaucoup plus tranché sur la question. Je pense en particulier aux auteurs de la série *Oishinbo* (célébrissime manga culinaire dont l'un des épisodes, intitulé *Fukushima no Shinjitsu*, « La vérité sur Fukushima », a été à l'origine d'une importante controverse) qui considèrent que Fukushima est trop dangereux pour être habitable. Monsieur Tatsuta, avez-vous d'abord proposé votre projet à *Spirits* (dans lequel paraît *Oishinbo*) ?
K. T. : Je suis tombé par hasard sur cet épisode d'*Oishinbo* quand je travaillais à Fukushima, qui racontait que tout n'était que mensonges, que les mesures

ICHIEFU © Kazuto Tatsuta / Kodansha Ltd

JE ME SOUVIENS DE CETTE CHANSON...
LORSQUE JE LÈVE LA TÊTE ET QUE J'OBSERVE LES LUMIÈRES DE TOKYO QUI BRILLENT D'UN VIF ÉCLAT SOUS LA PLUIE BATTANTE, JE PENSE À L'ENDROIT OÙ EST PRODUITE TOUTE CETTE ÉLECTRICITÉ

ATOME POUR LA PAIX

Fin 1953, en pleine guerre froide, le président américain Eisenhower propose d'utiliser le savoir-faire acquis pour les armes atomiques à des applications non militaires. L'initiative, baptisée « Atom for Peace », allait ainsi être à l'origine du développement de l'énergie nucléaire à des fins civiles. Dès 1954, dans le prolongement logique de ce discours, le gouvernement japonais inaugure le financement de son premier programme de recherche. La loi fondamentale sur l'énergie atomique est votée en décembre 1955. Dans un souci de conformité avec l'article 9 de la Constitution japonaise de 1947, selon lequel le peuple japonais renonce à la guerre en tant que droit souverain de la nation ainsi qu'à tout potentiel militaire, la loi sur l'énergie atomique vise à « utiliser l'énergie atomique pour le bien-être de l'humanité et l'élévation du niveau de vie ». Dans son article 1, elle stipule que « la recherche, le développement et l'utilisation de l'énergie nucléaire doivent être restreints à des objectifs pacifiques », que « le programme nucléaire japonais doit viser la sûreté et doit être réalisé de manière indépendante sous administration démocratique » et que « les résultats et les informations obtenus doivent être rendus publics afin de contribuer activement à la coopération internationale ». Ainsi s'ouvrait, un peu moins de dix ans après Hiroshima et Nagasaki, une ère d'éloge à l'énergie nucléaire qui aurait dû, par nature, être difficile à faire accepter à ce peuple qui avait connu les désastres de la bombe atomique. Mais transformer une mauvaise fortune et aller de l'avant sont des qualités japonaises et, rapidement, les cultures populaires du manga et de l'animation s'emparent de cette mission de légitimation. Cette dichotomie entre nucléaire civil et militaire a ainsi permis aux Japonais de dresser un discours théorique bienveillant et exclusivement fonctionnel. Une dichotomie que souhaitent abolir des auteurs comme Takashi Imashiro, quand il rappelle par exemple que civil et militaire sont les deux faces d'une même pièce qui ne peut être étudiée qu'à l'aune d'un débat politique.

L'ÉDITEUR

"J'ai été tout de suite séduit car, à l'époque, personne ne pouvait ni prendre de photos ni filmer à Fukushima Daiichi."

de radioactivité changeraient soi-disant en fonction des vents… Je me suis dit que c'était n'importe quoi. Si un grand éditeur comme Shôgakukan était prêt à parler de nucléaire dans un manga culinaire, j'avais toutes mes chances d'être publié. Je suis donc allé à cette époque démarcher cet éditeur, et j'ai été reçu par un jeune responsable éditorial qui n'était pas très enthousiaste à l'idée de consacrer un manga entier au sujet. C'est ainsi que j'ai ensuite téléphoné à Kôdansha, où j'ai reçu un bien meilleur accueil. Tout repose sur la chance et le jugement de la personne sur laquelle on tombe dans ces moments-là. C'était un pari, car personne n'avait encore écrit tout un manga sur le sujet.

L'éditeur : J'ai été tout de suite séduit car, à l'époque, personne ne pouvait ni prendre de photos ni filmer à Fukushima Daiichi. Le dessin et la BD étaient les seuls médias capables de rapporter des images. Mais, dans le milieu, aucun d'entre nous n'avait réfléchi à cette idée.

K. T. : Je n'y avais pas du tout pensé avant de discuter avec monsieur Fujiwara. Pour moi, la bande dessinée était une forme d'expression naturelle. Mais à partir de 2014, alors que je travaillais à Fukushima Daiichi, j'ai commencé à réfléchir plus précisément à ce que je ne pouvais raconter qu'à travers le manga.

Preniez-vous des notes pendant que vous travailliez ?
K. T. : Non, j'ai tout dessiné d'après mes souvenirs, une fois rentré à Tokyo. Il était interdit d'apporter quoi que ce soit sur notre lieu de travail. Les photos étaient interdites et je ne dessinais pas durant mon temps de repos. Sauf en 2014, où j'ai réussi à écrire un chapitre durant l'une de mes périodes de travail. Le problème de la mémoire, c'est qu'elle est faillible : il y a des choses que j'ai complètement oubliées. Pour le premier tome, il est arrivé que monsieur Fujiwara me demande de varier un peu plus les angles de vue. Mais je ne pouvais pas, je ne savais vraiment pas comment représenter tel lieu ou tel objet sous un autre angle.

Vous êtes-vous fixé pour principe de ne jamais dessiner des choses sans les avoir vues, en faisant appel à votre imagination ?
K. T. : Je me suis interdit de mentir ou d'inventer. Il était important de proposer une représentation fidèle de l'état de la centrale au moment des faits, et pour moi il n'était pas concevable de raconter autre chose que mon expérience directe. Monsieur Fujiwara veillait également à ce que je sois rigoureux sur ce point. Jusqu'à présent, je ne m'étais jamais autant soucié de l'authenticité. Le travail de mise en scène consistait alors à dégager un thème précis pour chaque chapitre, afin de clarifier le propos.

Aviez-vous pris le risque de vous rendre volontairement dans des zones plus dangereuses pour étoffer la matière de votre livre ? Ou travailliez-vous sans vous poser la question ?
K. T. : Non, je n'ai jamais cherché à prendre des risques autres que ceux auxquels mon travail me confrontait, sauf peut-être en me mettant à fumer pour pouvoir écouter et participer aux conversations de l'espace fumeur, un endroit où les échanges et les dialogues sont facilités.

Avez-vous dit à vos collègues que vous étiez mangaka pour recueillir leurs confidences ?
K. T. : Non, je ne l'ai dit à personne. Certains l'ont découvert quand le premier tome est sorti, ils m'ont appelé.

Après avoir vu et travaillé à la centrale, quel regard portez-vous sur la couverture médiatique du lieu ?
K. T. : Quand je travaillais à Fukushima, les médias ne relayaient que des fausses rumeurs. Je trouvais qu'il y avait beaucoup trop de fausses informations. C'est encore le cas aujourd'hui. Tout ce qui reste dans l'esprit des gens, c'est la peur. J'ai l'impression que l'avancée des travaux n'est pas correctement relayée, que les gens ne savent pas ce qui se passe actuellement à la centrale.

Ce qui est remarquable dans votre manga, c'est que vous présentez une grande diversité de situations et de points de vue.
K. T. : J'ai effectivement voulu montrer que chacun a sa manière de vivre et de réagir à la situation. Je n'ai absolument pas cherché à rassurer les gens ni à les influencer, mais à montrer combien la situation est complexe et ambiguë.

Quel regard portez-vous sur le nucléaire aujourd'hui ?
K. T. : Je ne suis pas un spécialiste, il m'est difficile de me prononcer autrement que de manière subjective. Sur le long terme, il est évident que nous devrons nous débarrasser des centrales telles qu'elles existent aujourd'hui. Mais tant que nous n'aurons pas fait de découverte révolutionnaire dans le domaine des énergies alternatives, je pense qu'il faut réactiver aujourd'hui les centrales qui peuvent l'être. À cause de l'absence d'activité industrielle dans ces régions, des populations entières dépendent des centrales, l'économie repose littéralement sur elles. Comment ces régions vont-elles survivre si leur poumon économique disparaît ? Dans l'attente d'une alternative énergétique, toutes ces personnes vivent suspendues, en stase. Ce n'est pas raisonnable de laisser une partie de la population coincée dans cette précarité. Le problème ne se limite pas aux habitants de la région de Fukushima Daiichi. Prenez l'exemple des travailleurs du nucléaire : la dose de radioactivité à laquelle ils peuvent être exposés par an étant plafonnée, ils ont besoin d'intervenir sur d'autres sites pour conserver une activité professionnelle constante. Mais avec les centrales à l'arrêt, ces personnes sont désormais en situation de chômage technique. Le grand public ne sait pas que ces travailleurs doivent tourner sur l'ensemble du parc nucléaire japonais. Peut-être que seuls les principaux intéressés peuvent comprendre cette problématique, mais est-il judicieux de fermer les centrales avant d'avoir résolu ces questions ?

ICHIEFU © Kazuto Tatsuta / Kodansha Ltd

Quels sont vos projets pour la suite ?
K. T. : Je compte retourner à Fukushima. Cette envie est plus forte que celle de continuer à dessiner. Je veux participer aux travaux, essayer de travailler dans d'autres zones de la centrale, si j'en suis capable. Et je suis curieux de voir ce que va devenir ce lieu. C'est une tâche dont l'État doit s'occuper. Sur le plan technologique, c'est tout simplement passionnant.

▪ *Au cœur de Fukushima*, à découvrir aux éditions Kana.

Toru Takeda

Toru Takeda est professeur de sciences humaines à l'université de Keisen et professeur adjoint à l'université de Tokyo, dans le département de recherche sur les sciences et technologies. Spécialiste de la question du nucléaire, notamment pour la télévision, il est l'auteur de nombreuses études sociologiques et de reportages sur les rapports entre nucléaire, médias et culture japonaise. Son livre le plus connu à ce jour s'intitule « Les Rapports entre le nucléaire et les médias », paru aux éditions Kôdansha.

Destruction et nucléaire

En dehors du Japon, le nucléaire incarne souvent le fantasme de la puissance ultime. Mais pour les Japonais, le fantasme d'une source de puissances incommensurable excède forcément le nucléaire. Nous avons déjà vécu l'expérience atomique, à travers deux bombardements. Nous en connaissons les conséquences jusque dans les moindres détails : les effets sur la peau, la désorganisation civile et les prises de pouvoir des groupuscules autonomes comme les yakuzas.
Ce sujet nous apparaît trop concret, trop pragmatique, et probablement trop ancré dans nos mémoires, pour être transposé frontalement dans un divertissement comme l'animation et le manga. À l'évocation du mot « nucléaire », immédiatement, le pragmatisme se remet en route, on scrute l'exactitude des images, et la dimension romanesque s'éclipse. C'est pour cela que nous transposons ces expériences dans un cadre qui excède le nucléaire, mais qui ne l'est pas vraiment, pour ne pas brusquer nos souvenirs de cette expérience. Mais c'est vrai, aujourd'hui, l'humanité n'a pas encore inventé de sources plus puissantes que l'énergie nucléaire. Ainsi, une mauvaise interprétation des étrangers est totalement compréhensible. Cette représentation de l'énergie destructrice est un motif romanesque purement japonais.

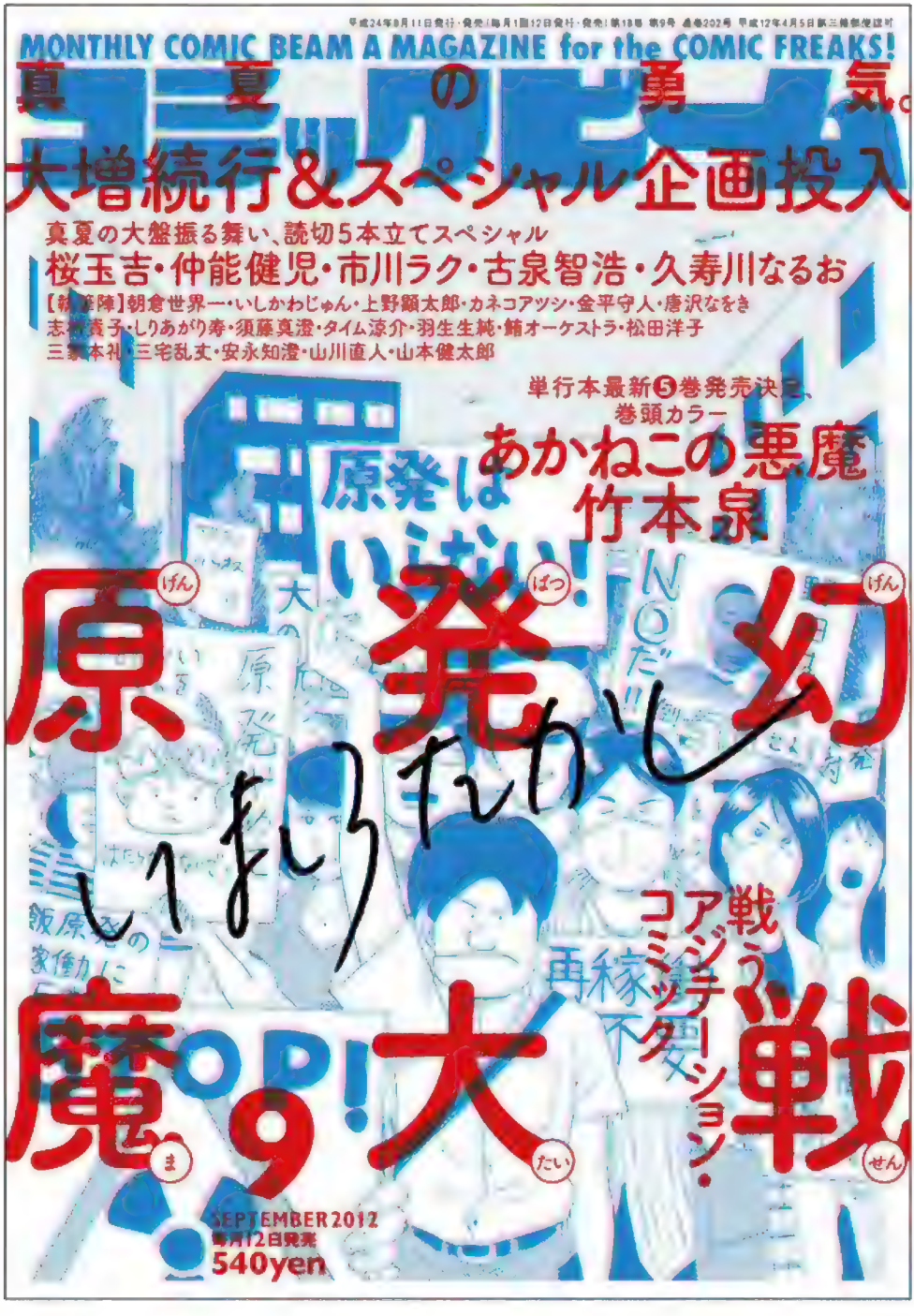
Takashi Imashiro lors de sa visite sur le site de Fukushima-Daïchi

© 2012 Takashi Imashiro / PUBLISHED BY KADOKAWA CORPORATION ENTERBRAIN

Nucléaire et société immature

En acceptant la Constitution d'après-guerre en 1946 (dont l'article 9 stipule que le Japon abandonne son armée et renonce à son droit souverain de faire la guerre), puis le traité de San Francisco en 1951, le Japon s'est placé volontairement sous la protection du parapluie nucléaire américain pour mieux se concentrer sur son développement économique.
Mais en déléguant à un autre pays ces deux prérogatives, le Japon s'est aussi placé dans la situation d'un État immature qui n'a plus à se défendre seul, à faire des choix et à les assumer, ni à se soucier des problèmes d'énergie. Exactement comme un enfant sous la protection de ses parents n'a pas à assumer de décision importante, à se soucier des agressions ou du besoin de se nourrir. Ainsi, la société japonaise d'après-guerre a peu à peu été pénétrée par cette immaturité constitutionnelle. Une transformation des mentalités dont Takashi Murakami (célèbre artiste contemporain qui travaille beaucoup sur l'imaginaire et les cultures populaires du Japon d'après-guerre) dit : « Puisque le Japon n'avait plus d'OS (système d'exploitation informatique) propre, sa société a vu émerger un comportement que vous pouvez qualifier de "super individualisme relevant de l'infantilisme". »

CI-DESSOUS
Couverture du magazine *Comic Beam* qui annonce la publication de *Colère nucléaire*.



Takashi Imashiro

Ça a été un gros choc de découvrir que cette démarche déplaisait autant aux lecteurs.

INTRODUCTION & INTERVIEW DE STÉPHANE BEAUJEAN

Si très peu d'auteurs ont finalement parlé de Fukushima, aucun ne s'est autant investi que Takashi Imashiro dans la peinture critique du quotidien au lendemain de la catastrophe. Comme Inio Asano dans *Bonne nuit Punpun* (Kana) ou Kotobuki Shiriagari dans *Futago no Oyaji* (littéralement « Les Vieillards jumeaux »), il est l'un des rares mangakas à avoir osé s'attaquer à la chape de plomb politique qui pèse sur le sujet au Japon avec *Colère nucléaire* (Akata). Son discours, nettement politique, a suscité nombre de critiques. Transformé depuis le 11 mars 2011, Takashi Imashiro détourne rapidement son écriture, auparavant vouée à la création d'un journal quotidien divertissant et plutôt anecdotique, vers un traitement de plus en plus politique. Récemment, il s'attaquait encore aux problèmes de délinquance dans les provinces. Ces lieux financièrement exsangues qui, justement, forment le terreau où s'épanouissent les centrales nucléaires dont l'auteur souhaite ardemment la fermeture. Rencontre avec un homme pour qui la question du nucléaire doit quitter le seul champ de l'analyse pratique afin de redevenir politique.

À quel moment avez-vous décidé d'écrire ce manga ?

Takashi Imashiro : Mes mangas ont toujours porté sur la vie quotidienne. Je parle de mes rencontres, de ce que je mange. Mais après le tsunami de mars 2011, les conséquences, et notamment celles qui portaient sur la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi, sont devenues mon quotidien, notamment car cette centrale est installée à 250 kilomètres de chez moi. Les informations étaient nombreuses et contradictoires, et j'ai rapidement compris que nous ne pouvions pas faire confiance aux grands médias.

Votre manga a été extrêmement mal reçu. Comment l'expliquez-vous ?

Je pense que ceux qui me soutiennent sont pour la majorité silencieux. C'est pourquoi les critiques négatives représentent environ 80 % des voix des lecteurs. Hideki Arai, l'auteur de *The World is Mine* et *Ki-itchi*, a écrit un petit mot de félicitations public dans le magazine où nous sommes prépubliés, mais c'était un peu tard. Le fait est que je ne comprends plus le peuple japonais. Une centrale nucléaire explose, tout le monde sait que c'est dangereux, mais personne ne peut en parler sans se faire sévèrement critiquer. Les ventes ont ainsi chuté anormalement dès le deuxième volume, alors que j'avais jusqu'à présent un lectorat constant et que je n'avais, au fond, pas vraiment changé de thème : le nucléaire devenait notre quotidien à l'époque, je devais donc naturellement en parler. Mais pour les Japonais, le nucléaire est avant tout un sujet politique, et on ne parle pas de politique en public. Bien qu'il existe un grand nombre de séries de manga qui prennent le quotidien comme sujet, presque aucun n'a évoqué la catastrophe et ses conséquences. C'est pourquoi l'approche purement pratique de Kazuto Tatsuta a beaucoup séduit. Son manga se montrait beaucoup plus intéressant pour un Japonais et a touché 15 à 20 fois plus de lecteurs que le mien.

Pourquoi avoir retranscrit des interviews à la fin de chaque volume ?

Pour deux raisons : d'abord, je voulais que mes mangas informent aussi les lecteurs, et puis j'ai pris conscience que je ne connaissais pas mon pays avant cet événement. Le refus de mes concitoyens d'entendre parler des conséquences de Fukushima m'a donné envie de comprendre un peu mieux ce qui se passait. Je me suis donc attelé à de nombreuses lectures, recherches, à faire de nombreuses rencontres comme celles qui sont reproduites en fin d'album. J'ai mesuré à quel point le problème était profond, à quel point les imbrications internationales avec les États-Unis, les enjeux politiques et financiers, étaient importants. Voilà pourquoi je pense que nous ne pouvons pas nous contenter d'une lecture pratique du sujet. Il ne faut pas oublier que le nucléaire a été inventé dans le but de servir d'arme de destruction. C'est donc par essence un sujet politique, et le débat est inévitable. Travailler dans une centrale nucléaire et parler de ce quotidien pratique, c'est pour moi prendre parti, pour mieux éviter d'aborder le sujet. Le côté spectaculaire fait écran au

CI-DESSOUS
Takashi Imashiro témoigne des doutes et des angoisses qui touchent la population japonaise.

ÇA DEVRAIT ALLER ! D'AILLEURS, COMMENT LE NRC* AURAIT PU IGNORER UNE CHOSE PAREILLE ?
CERTAINS PENSENT QUE LE CŒUR NE S'EST PAS ENCORE EFFONDRÉ !
AH... C'EST DE HIROAKI KOIDE*. J'AI BEAU APPRÉCIER CE CHERCHEUR, IL SERAIT PAS UN PEU TROP PESSIMISTE ? BIENQU'EN MONTRANT LA JAUGE DU NIVEAU D'EAU, TU FAIS FLIPPER TOUT LE MONDE

fond, et l'optimisme prévalant fait peur. Personnellement, je suis contre la remise en route des centrales et je reste très fâché contre les auteurs qui ont évité le sujet alors que leur œuvre est construite autour du quotidien. Je pense que nous aurions dû être plus nombreux à montrer comment notre vie a changé au lendemain du 11 mars 2011.

Pourtant, les informations ne sont pas toujours étayées dans vos livres, vous relayez les médias et on a souvent l'impression que la colère prime.
Les informations à l'époque étaient innombrables, sur une période de temps très courte. C'était un flot à l'intérieur duquel chaque nouveau drame venait ensevelir le précédent. Le but de ce manga n'était donc pas d'approfondir les informations que tous les Japonais connaissent déjà, mais plutôt de retracer le fil d'événements auxquels nous avons été confrontés sur une période de deux ans. Ce journal était censé résister à la mécanique de l'oubli et de la surinformation. Je voulais sélectionner de manière subjective les moments forts du drame pour en déduire une direction à prendre pour le futur. Et ça a été un gros choc pour moi de découvrir que cette démarche déplaisait soudain autant aux lecteurs. Les commentaires sur les forums devenaient extrêmement violents, que ce soit contre moi ou contre mon éditeur, qui participait comme moi aux manifestations antinucléaires. On m'a accusé de l'avoir endoctriné. Chez vous, en France, les gens se montrent-il aussi violents sur les forums et les réseaux sociaux ?

Oui, Internet encourage ce genre d'invective déresponsabilisée, protégée par l'écran et l'anonymat. Mais surtout, en France, nous cultivons un goût pour le débat politique. Tout est politique. Alors, les débats font rage tout le temps.
Alors qu'au Japon, c'est le contraire. On ne parle pas de politique, c'est impoli, c'est une sphère close. D'où la difficulté de faire émerger le débat sur Internet, dans les conversations. Le politique reste le politique, c'est japonais. Même moi, quand j'aborde le nucléaire dans mes œuvres, je reste persuadé que le manga est avant tout un travail non journalistique, car la dimension intérieure prime. Un manga reste un espace de dialogue subjectif

EN FAIT, LÀ, JE SUIS À FUKUSHIMA
EUH, BONJOUR MONSIEUR YAMAMOTO, C'EST SUDA DU FLASH. OUI ...
CLIC
DÉFENSE D'ENTRER
DÉFENSE D'ENTRER
PRÉFECTURE DE FUKUSHIMA
VOUS NE CONNAÎTRIEZ PAS DES SORTES DE PORTÉES DÉROBÉES ?
EN VENANT À TAMURA, JE COMPTAIS SUR L'AIDE D'UNE CONNAISSANCE MAIS CE DERNIER N'EST PAS LÀ DONC JE ME DEMANDAIS SI VOUS, MONSIEUR YAMAMOTO
C'EST À PROPOS DE LA CENTRALE DE FUKUSHIMA
ON A ESSAYÉ DE NÉGOCIER AU "VILLAGE" POUR POUVOIR RENTRER DANS LA ZONE D'EXCLUSION, MAIS ÇA N'A PAS MARCHÉ
OUI ...
MOI JE SUIS PASSÉ PAR XXX MAIS FAITES GAFFE, IL Y A AUSSI DES CONTRÔLES À L'INTÉRIEUR !
LE PÉRIMÈTRE EST ENTIÈREMENT BOUCLÉ !
©2016 KADOKAWA CORPORATION ENTERBRAIN

TAKASHI IMASHIRO

"Il ne faut pas oublier que le nucléaire a été inventé dans le but de servir d'arme de destruction."

entre un auteur et un lecteur. Le seul moyen de créer le débat serait de lire autant *Colère nucléaire* qu'*Au cœur de Fukushima*, par exemple. Là, effectivement, le lecteur aurait été confronté à deux points de vue, et il serait plongé dans un conflit intérieur sur la question. Mais là encore, je ne lui recommanderai pas d'adhérer à l'une ou l'autre des deux versions. La vérité, si c'est bien de cela que nous parlons, se trouve quelque part entre les deux.

En France, critiques, philosophes et experts expliquent au contraire à quel point le manga se construit en réaction au traumatisme de la bombe nucléaire. À quel point il fait perpétuellement

référence au nucléaire, par métaphore à chaque fois qu'il met en scène une destruction, dans *Akira* et dans d'autres cas. Or, quand je pose la question aux auteurs concernés, ils éclatent de rire en expliquant que le nucléaire n'est clairement pas un sujet pour eux. Vous aussi semblez dire que le manga ne parle jamais, ou pas assez, du nucléaire.
Le thème de la destruction inéluctable du Japon est constitutif de notre culture, mais les Japonais ont connu la bombe atomique, et maintenant Fukushima, et ils ne perçoivent plus depuis longtemps le nucléaire comme une menace d'Apocalypse. C'est un risque quotidien, extrêmement grave, au même titre que les tsunamis, les typhons ou les tremblements de terre, mais c'est un risque auquel nous pouvons survivre. Comment survivre à cet environnement menaçant est d'ailleurs l'un des thèmes les plus importants de notre culture. Donc, pour les Japonais, une œuvre qui parle du nucléaire, c'est *Gen d'Hiroshima* par exemple, c'est très concret. Tant que la France n'aura pas connu de grave accident, la relation au nucléaire sera plus abstraite et politique que concrète et quotidienne. C'est pour nous un problème extrêmement identifié, pratique, avec lequel nous vivons déjà et que nous décrivons comme une activité quotidienne, scientifique, chiffrée. Ce sont des taux de radiations mesurés, des zones délimitées, des mesures de sécurité à prendre. L'Apocalypse telle qu'elle est décrite dans le manga, dans *Akira* par exemple, c'est forcément autre chose, c'est très abstrait, c'est une chose que nous ne connaissons pas encore et qui serait beaucoup plus destructrice. La différence est très claire dans notre esprit. C'est une nouvelle fois parce que peu de pays ont connu de catastrophe nucléaire que cette menace augure encore pour vous l'Armageddon. Mais pas au Japon. C'est dommage, car comme les Japonais ont une conception du temps cyclique et non finie comme les Occidentaux, ils se disent qu'ils peuvent perpétuellement recommencer, or c'est un tort. Sans compter qu'à force de mettre en scène des apocalypses dans les films et les mangas, peut-être accoutumons-nous les lecteurs à l'idée de vivre sous la menace du danger avec une forme de fatalisme. ◆

▪ *Colère nucléaire*, à découvrir aux éditions Akata.

REJOINS-MOI, Ô FRÈRE

Dans le parcours du héros, il y a toujours ce moment où les certitudes peuvent flancher, déraper, détonner – et où l'appartenance du Preux au camp du Bien peut être remise en question. Cet instant où l'Ennemi déploie des trésors de patience et de séduction pour rallier à son camp le Gentil. Car rien ne ferait plus plaisir à un Méchant que de s'adjoindre le boy-scout de service. Encore une ruse de Satan, assurément le grand scénariste du Mal.

PAR FABIEN TILLON

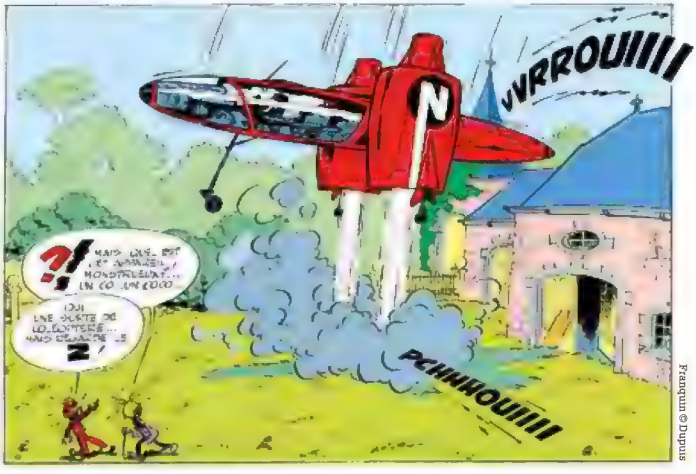
La scène de la tentation, c'est le classique d'entre les classiques, ce passage (presque) obligé de toute narration feuilletonesque où l'éternelle Némésis propose au héros bien peigné et droit dans ses bottes de rejoindre son camp. Un cliché qui a connu une belle fortune en bande dessinée, mais dont le sens caché interroge. Umberto Eco, dans son étude classique *De Superman au surhomme* (Grasset, 1993), souligne justement avec beaucoup d'humour l'un des principes fondateurs de la littérature de feuilleton, à savoir « le plaisir de la répétition ». Itération des figures, des détails, des scènes types que le lecteur retrouve avec bonheur à chaque lecture, comme une certitude reposante, un terrain de connaissance. C'est aussi la perspective de jouer avec un écho permanent, d'en saisir les nuances ou le renouvellement des formes, qui guide la joie du fan. On aime retrouver les Dalton inchangés dans leurs (sales) caractères, les Romains toujours aussi peureux, Rastapopoulos toujours aussi canaille. Mais le lecteur apprécie aussi le détail qui change, cet épisode où Averell devient subitement intelligent, ce moment (conclusif et ultime dans la série *Tintin*) où le vieux pirate levantin devient un ridicule vieillard vaguement hippie et sujet à tous les bobos, ou encore cette fois où César est obligé de prendre sa retraite de dictateur à cause des Gaulois… Parmi toutes ces scènes resservies sans cesse, l'une d'elles, particulièrement frappante, revient hanter les pages et les planches de toute littérature d'inspiration populaire qui se respecte : c'est la scène dite de la « tentation du changement de camp ». Scène particulièrement savoureuse, car elle vient en totale rupture avec le discours présidant jusqu'ici à la personnalité du héros. Ce dernier est comme il se doit bardé de toutes les qualités, en tout cas celles trouvant une utilité dans l'action : courage, endurance physique et mentale, bonté, noblesse désintéressée, sens du sacrifice, esprit malin et inventif… Or c'est précisément en raison de ces qualités que sa Némésis, que ce soit Olrik, M. Choc, Axel Borg, Zorglub, Ami ou Lex Luthor…, souhaite la collaboration du héros. C'est que le management des ressources humaines a ses impératifs et qu'il n'est pas facile sur le marché de l'emploi narratif de trouver un (très) bon collaborateur. D'où les différentes ruses et chatteries qu'emploient les méchants, au détour d'une scène, pour convaincre le boy-scout de retourner sa veste. Cela peut être la flatterie, comme dans *Tintin et les Picaros* lorsque le colonel Alvarez brosse et rebrosse le capitaine Haddock dans le sens du poil après que son chef l'a copieusement insulté par voie de presse. Cela peut être aussi l'exaltation de la soif partagée de grandeur, une sorte de noblesse par-delà le bien et le mal que le héros négatif dit vouloir partager avec le Gentil : par exemple, Zorglub tentant de faire miroiter à Champignac les sommets de génie scientifique auxquels leur alliance les mènerait tous deux (dans *Z comme Zorglub*). Cela peut être encore, plus prosaïquement, la promesse de satisfaire des appétits très humains (pouvoir, argent, désirs…), comme le fait l'immonde Saint-Ange auprès de Marc

Le management des ressources humaines a ses impératifs et il n'est pas facile sur le marché de l'emploi narratif de trouver un (très) bon collaborateur.

CI-DESSOUS
L'index impératif, Zorglub invite Champignac à entrer avec lui dans la Gloire.

Franquin © Dupuis

CI-DESSOUS
Démonstration de force technologique.



Franquin © Dupuis

C'est la mise en scène de l'un des mythes les plus saisissants de la conscience judéo-chrétienne.

Jaguar dans *Le Lac de l'homme-mort* de Maurice Tillieux. Généralement, la réaction du héros est cinglante et ferme : elle va du mépris plus ou moins ironique au discours de la morale scandalisée, en passant par la violence outrée ou encore la mise en boîte.

Sens et double sens

Pourquoi une telle répétition de cette figure tentatrice ? Parce qu'elle met en scène l'un des mythes les plus saisissants de la conscience judéo-chrétienne, celle de la possible faillibilité du héros. Tout vient des Évangiles (et sans doute de mythologies antérieures que ces textes ont habilement agrégées) : le Christ au désert fait l'objet de toutes les attentions de Satan. Celui-ci souhaite son échec, car ce serait une victoire de son point de vue – à savoir : le cœur de l'homme est fait par et pour le Mal. D'où les tentations que, pendant quarante jours de retraite et de jeûne, le Malin impose au fils de Dieu. Il lui demande de s'incliner et de se prosterner devant lui, en échange de quoi il lui donnerait le pouvoir sur tous les royaumes de ce monde. Constatant finalement son échec, le diable finit par se retirer, et les anges viennent alors servir Jésus (selon saint Matthieu)… On retrouve cette scène dans l'art sacré

CI-CONTRE
Un péché de jeunesse de Tillieux, avant Gil Jourdan.

© Dupuis

CI-DESSOUS
Éléments déchaînés et pose opératique : toute la puissance expressionniste de Jacobs.

MORTIMER SE RETOURNE...
SOUDAIN, À LA LUEUR D'UN ÉCLAIR, IL APERÇOIT, AU MILIEU DES ÉLÉMENTS DÉCHAÎNÉS, QUELQUE CHOSE QUI SEMBLE SUSPENDU, IMMOBILE, AU-DESSUS DU JARDIN...

© Éditions BLAKE ET MORTIMER / Studio Jacobs (Dargaud-Lombard s a.)

CI-DESSOUS
Le dernier album de la saga Spirou.

Yoann Vehlmann © Dupuis

Le mépris moral du héros peut de nouveau éclater en une suite de coups de poing rageurs.

de toutes les époques chrétiennes. Une représentation classique est celle qu'en donne Gustave Doré, où l'on note un Satan implorant, déployant la ressource ultime de son talent – la capacité à émouvoir –, tandis que le Christ demeure hiératique, crispé dans son refus d'écouter ses suppliques (*La Tentation du Christ au désert*, XIXe siècle). Chez Ary Scheffer, Belzébuth indique du doigt le bas du tableau, c'est-à-dire la chute et l'enfer, tandis que Jésus, le doigt levé, indique, lui, la voie de l'élévation (*La Tentation du Christ*, XIXe siècle). Chez Véronèse, on note un fils de Dieu plus hésitant, écoutant les paroles du Malin (*Baptême et la tentation du Christ*, XVIe siècle), tandis qu'Ivan Kramskoï choisit de souligner le doute, ce moment où le visage fatigué et anxieux du prophète indique sa peur de l'abandon du Père (*Le Christ dans le désert*, XIXe siècle)... Remplacez Lucifer par Olrik (qui a la même petite moustache gominée et le même sourire sardonique, version Méphisto), mettez à la place de Jésus un autre barbu sympathique, aux dons géniaux et à la résistance surhumaine, le professeur Mortimer par exemple, et vous obtenez l'une des scènes les plus frappantes du *Secret de l'Espadon*, lorsque l'Anglais, capturé, est travaillé par le colonel pour rejoindre le camp de l'usurpateur Basam-Damdu ! Séquence magistrale où Mortimer devient soudain le contraire de ce qu'il est censé incarner : lâche, fragile, obséquieux, jouisseur, ambitieux et trahissant les plans de la Résistance. Bien entendu, il bluffe, mais le lecteur n'en est persuadé que quelques cases plus loin, lorsque sa ruse apparaît clairement. L'espace d'un instant, son cœur a battu la chamade, craignant de devoir accepter l'impensable : l'homme de bien est passé dans le camp du démon ! Jacobs, de manière magistrale, met en scène cette opération « poudre aux yeux » avec le talent quasi expressionniste qui est le sien, très inspiré de la théâtralité de l'opéra. Mortimer se soulage grossièrement après avoir été débarrassé de ses liens par un Olrik charmeur, il s'interroge, cligne de l'œil, porte un toast à la réussite de ses « projets ». Cette atmosphère – qui rappelle également les heures sombres de la Collaboration, encore très présente dans les esprits lors de la réalisation du *Secret de l'Espadon* – culmine quelques pages plus loin lors d'une scène d'orage tropical, pendant laquelle la chaleur et la tension portent à leur comble le jeu des masques grimaçants et les attitudes factices de la comédie que chacun se joue... jusqu'à la délivrance finale, parmi les éclairs qui grondent, où le mépris moral du héros peut de nouveau éclater en une suite de coups de poing rageurs.

CI-DESSOUS
La Vamp Na-Zultra et son attirail SM… de l'espace !

© Dargaud

PARCE QUE MOI JE NE ME SUIS PAS EXTIRPÉE DES BAS-FONDS DE RUBANIS POUR JOUER LES SECONDS RÔLES… LE POUVOIR EST À PRENDRE SUR CETTE PLANÈTE, MA PETITE, IL SUFFIT DE SAVOIR OÙ IL SE DISSIMULE.
HOF KOF VOUS NE POURRIEZ PAS FUMER CELA UN PEU PLUS LOIN…
LES MÂLES RABOUGRIS DU QUATRIÈME CERCLE CROIENT SE SERVIR DE MOI POUR RETROUVER LEUR PUISSANCE ÉVANOUIE, MAIS NA-ZULTRA NE SERT QU'ELLE-MÊME ! CE N'EST PAS LEURS TÊTES MALADES QUI M'EMPÊCHERONT D'ATTEINDRE MON BUT !
J'AI DES IDÉES NOVATRICES POUR RUBANIS, MOI. D'AILLEURS ON POURRAIT FAIRE DE GRANDES CHOSES ENSEMBLE, VOUS ÊTES BELLE, VISIBLEMENT INTELLIGENTE…
35
ALORS, UNE DERNIÈRE FOIS, QUE VOUS A DIT CE TYPE QUI S'ÉCHAPPAIT ?
RIEN DU TOUT. VOUS AVEZ PEUT-ÊTRE ÉTÉ TROP IMPULSIVE EN LE FAISANT DESCENDRE !

C'est une petite scène qui ne coûte pas cher sur le pan romanesque.

Variations et échos de Satan

La plastique séduisante de la figure de la tentation facilite son emploi. Pratique sur le plan romanesque, elle ne coûte pas cher et introduit un petit épisode feuilletonesque généralement délicieux. Mais elle a aussi, hélas, été trop souvent recuite et maladroitement réaffectée. Heureusement, d'autres s'en sortent mieux, comme les malicieux Christin et Mézières qui la replacent dans un contexte féministe et SF de leur cru dans l'épisode *Les Cercles du pouvoir*, de la série Valérian. Laureline, emprisonnée par la glaçante mercenaire Na-Zultra, est sommée de révéler la vraie raison de sa visite sur Rubanis. Na-Zultra, qui a tout de la maîtresse SM, cuir noir, longues bottes à talons agressifs, maquillage blafard, fouet sifflant, enrichit cette variation d'un sous-texte érotique. Un aspect d'autant plus assumé que Na-Zultra s'avère être une lesbienne de combat qui promet à Laureline, en échange de sa soumission, de partager le pouvoir sur les « royaumes de ce monde »… mais aussi son lit. Le comique presque parodique de la scène et son côté délicieux proviennent d'un gag facile mais efficace : durant tout le temps de la négociation, la guerrière exhibe un fume-cigarette massif, allégorie éminemment phallique. Or, bien moins impressionnée qu'Emma Bovary face à son fumeur d'amant, Laureline se trouve au contraire très gênée et peine à respirer entre deux propositions salaces de Na-Zultra : quand bien même la jolie fille aurait pu verser dans la tentation, elle en est empêchée par l'incapacité de la mercenaire à la laisser tout simplement respirer. La scène est réinventée, mais cette fois-ci renversée, à la fin de *Spirou et les héritiers*. Le cruel Zantafio, moralement changé durant son séjour dans la jungle (telle une variation de la retraite christique dans le désert), fait amende honorable et renie sans regret l'homme qu'il était auparavant. Joignant le geste à la parole, il se sacrifie en offrant à Spirou et Fantasio le moyen de revenir à la civilisation, alors que lui-même choisit de s'enfoncer dans la jungle, avec peu de chances de survivre… Heureusement, le Mal a la vie dure, et c'est un Zantafio à la lippe cruelle qui se gausse de ce moment de faiblesse lorsqu'il sera devenu, quelques albums plus tard dans *Le Dictateur et le champignon*, le maître incontesté de la Palombie. Proposition encore remise sur le tapis et examinée sous un angle différent dans le récent *La Colère du Marsupilami* de Yoann et Vehlmann… Au final, un héros soumis à la tentation de la trahison, qu'est-ce que c'est ? Tout comme le Christ au désert, un surhomme qui, alors que le lecteur, plus fragile, plus soumis que lui aux aléas du Mal, le croit capable de passer du côté obscur, prouve, du haut de sa supériorité morale, qu'il est incorruptible. De là une fascination renouvelée de la part du spectateur, transporté par ce que le héros a de définitivement supérieur. Tout comme Satan tombera toujours dans les ténèbres, le Christ triomphant lui rira toujours au nez – à longueur de cases. ◆

Merci à Éva Hoff et Hélène Werlé aux éditions Dargaud, Mathieu Poulhalec aux éditions Dupuis et Olivier Souillé de la galerie Daniel Maghen pour leur aide précieuse.

Nylso

AU CONTACT DE LA NATURE

Sous les tableaux bucoliques de Nylso grondent en permanence un état sauvage et une sensibilité à fleur de peau. Le dessinateur cherche en effet à dessiner dans un état de demi-sommeil pour que le trait s'accroche le plus possible aux émotions.

INTERVIEW & INTRODUCTION DE YASSINE DE VOS ET MICHEL LAGARDE

NYLSO

“Un jour, la bibliothèque municipale a fermé. J’avais vraiment besoin de livres et me suis proposé au poste, alors que je n’étais qu’en 5e.”

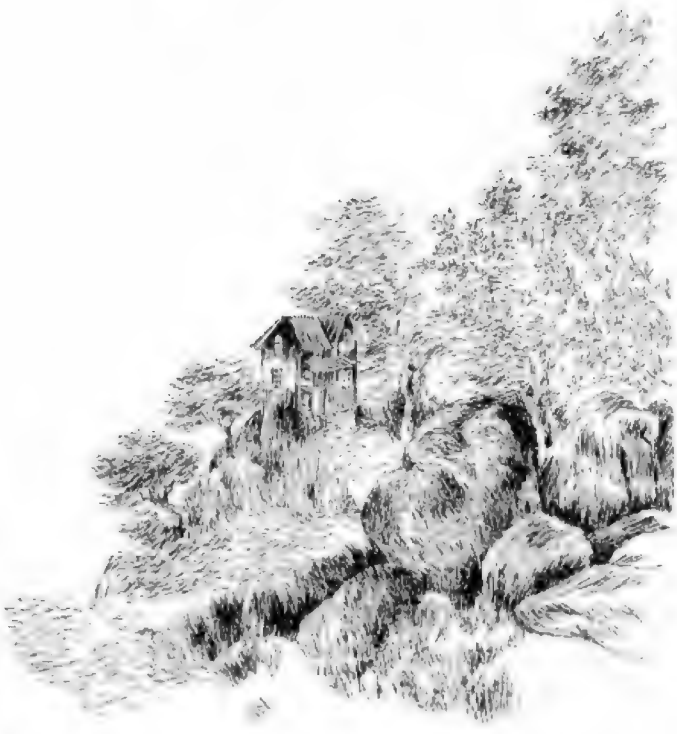
L’œuvre de Nylso est aussi importante que méconnue, adulée d’un cercle d’initiés qui aiment perdre leur regard dans ses tableaux bucoliques tout en rehauts de petits traits noirs, organisés par le mouvement du vent et la lumière naturelle. L’auteur s’est ainsi lentement fait connaître avec les histoires de Jérôme, l’apprenti libraire, un projet solaire et presque printanier qui devait se confronter peu à peu avec le revers sombre de l’initiation au monde. Accompagné de la scénariste Marie Faur, Nylso bâtit en effet autour de Jérôme et de ses compagnons une mythologie suspendue entre la campagne et l’Orient des *Mille et Une nuits*. À côté, depuis bientôt une dizaine d’années, Nylso compose également des images de nature. Fruit d’une méditation matinale, celles-ci se créent sous ses yeux, le plus souvent entre 5 h du matin jusqu’aux premières heures de l’après-midi. Tombé amoureux de ses rêveries éveillées, Michel Lagarde a eu envie de les réunir sous la forme d’un beau livre, *Cabanes*, et d’aller à la rencontre de cet auteur discret et sensible. C’est d’autant plus le moment puisque Nylso sera à l’honneur en 2016 avec deux livres supplémentaires (*Gros ours et petit lapin* aux éditions Misma et l’adaptation du texte *Mes ateliers* de Paul Nizon aux éditions Actes Sud) et parce que les dessins de cabanes et de paysages qui font l’objet de la discussion aujourd’hui sont exposés en ce moment dans le cadre des Rencontres du 9e art du Festival de bande dessinée et autres arts associés d’Aix-en-Provence.

Comment as-tu découvert la bande dessinée ?
Enfant, j’étais tout le temps à l’extérieur, à courir, à faire de la voile, à nager. Quand je m’ennuyais, je lisais, sinon j’étais dehors. J’étais en fait un enfant insupportable et impossible à maîtriser, il fallait que je me défonce la journée au sport pour pouvoir dormir le soir. Je ne prenais pas très bien la mesure de ces deux états, d’un côté l’hyperconcentration, de l’autre l’impossibilité de me concentrer en classe et la compulsion à courir tout le temps. Mais un jour, la bibliothèque municipale a fermé. J’ai alors pété un câble, j’avais vraiment besoin de livres. Je me suis donc rendu à la mairie pour leur demander de s’expliquer et en fait

© Nylso/ éditions Michel Lagarde 2016

personne ne voulait plus tenir cette bibliothèque. Je me suis alors proposé au poste, alors que je n'étais qu'en 5e. J'en ai discuté avec ma professeur de français qui a ensuite lancé un appel et, ainsi, je me suis retrouvé avec une copine à ouvrir la bibliothèque tous les mercredis après-midi, avec la réception du bibliobus. C'est là que le déclic avec la bande dessinée a eu lieu. Je me rappelle être tombé par hasard sur des livres de Druillet, de Bilal, de Fred. Mes frères s'intéressaient plus à Tillieux, Peyo, ce genre-là. Druillet était un révolutionnaire du dessin, à mon avis. J'ai donc commencé à lire ces livres révolutionnaires pour l'époque. Et alors que j'avais rouvert la bibliothèque pour assouvir mon besoin de la littérature, je me retrouvais à lire aussi de la bande dessinée.

Quand as-tu décidé de faire carrière ?
Je partageais ma chambre avec mon frère Philippe, qui avait juste un an de moins que moi. Il faisait de la bande dessinée et dessinait tout le temps. Quand je n'étais pas dehors à m'épuiser en activités ou au contraire absorbé dans une lecture, je m'installais à l'autre bout de son bureau et je le regardais faire. Son dessin faisait naître chez moi une admiration sans bornes. Je lui avais d'ailleurs dit : « Comme je t'ai vu dessiner, comme je t'ai vu apprendre à dessiner, comme je vois le choix du papier, comment tu noircis, etc., le jour où je voudrai faire de la bande dessinée, je saurai en faire. » Ce à quoi il avait répondu : « Non, ce n'est pas comme ça que ça se fait. » Je m'étais toujours dit qu'une fois ma situation professionnelle stabilisée, avec un bon travail dans un laboratoire, un bon salaire, un poste au cœur d'une équipe agréable, je bifurquerai vers autre chose. Cette tendance à perpétuellement tout remettre en cause procédait de mon déficit de concentration, de mon caractère de rêveur éveillé. À chaque nouveau poste, je pouvais être le meilleur élément du laboratoire pendant six mois, mais rapidement mon intérêt s'évanouissait et je changeais. À cette époque, mon frère Philippe était fan de Beb-Deum ; il essayait d'aller à sa rencontre le plus souvent possible, aux dédicaces. Si bien qu'un jour Beb-Deum a fini par l'inviter chez lui pour célébrer la sortie de son dernier livre. Jean-Pierre Dionnet, l'ancien rédacteur en chef de



© Nyiso/ editions Michel Lagarde 2016

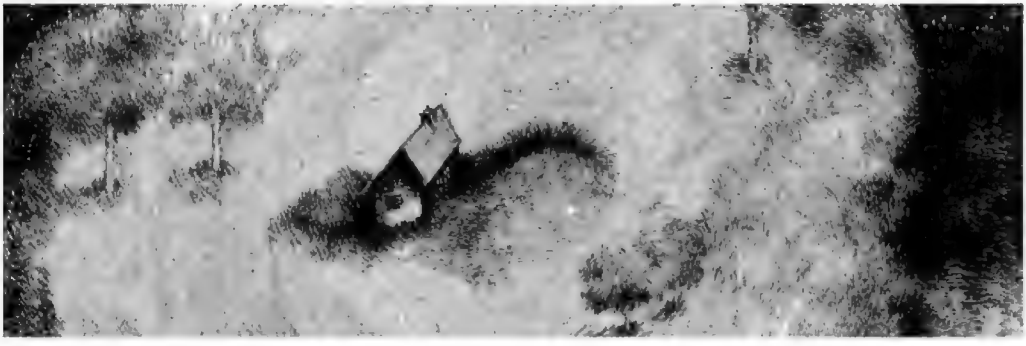
"Je disais à mon frère : « Comme je t'ai vu dessiner, apprendre à dessiner, le jour où je voudrai faire de la bande dessinée, je saurai en faire."

Métal Hurlant et scénariste de Beb-Deum était présent, ainsi que quelques autres dessinateurs connus. Au final, il n'y avait pas beaucoup de monde mais nous étions là : mon frère, moi et aussi Joëlle (Joëlle Guillevic alias Jo Manix). Un jour, Beb-Deum nous déclare qu'il n'est pas possible de faire de livres avec un travail régulier à côté. Joëlle travaillait dans une agence de voyages, moi dans mon laboratoire, menant une vie normale de Parisiens normaux. Mais comme nous admirons son travail, nous l'écoutons et nous abandonnons tous deux nos postes. J'essaie alors la peinture, mais avec quand même l'idée du dessin, parce que mon frère me fascine toujours. Nos discussions de l'époque l'influencent également puisqu'il finit lui aussi par quitter l'entreprise de travaux publics qui l'employait. Ce poste, il aurait pu le garder facilement, mais il avait envie de tenter l'aventure du dessin.

Comment se passent tes débuts ?
Nous commençons par participer au concours FNAC, à Rennes. Là, nous rencontrons quelques auteurs publiés chez Delcourt, Michel Plessix, Lepage et Dieter, parmi les membres du jury. Très sympas, ils nous encouragent en nous proposant leur aide. Mais ça se passe mal car Joëlle et moi manquons d'expérience. Impatients, nous voulons être publiés rapidement. Et ça clashe un peu. Avec le recul, je pense que nous étions complètement inconscients. Peu de temps après, nous rencontrons Olivier Josso et Laure Del Pino qui publient le fanzine *Brulos Le Zarzi*. Un truc très underground pour l'époque,

© Nyiso/editions Michel Lagarde 2016

© Nylso/ editions Michel Lagarde 2016



punk. Olivier Josso, surtout, raconte les aventures de Goudron, une espèce de tache informe faite de hachures qui fume et qui incarne un peu la noirceur de la mélancolie punk. En les rencontrant, je me dis que c'est à ce type d'écriture que j'aspire. Surtout qu'en parallèle, Dieter m'obtient un rendez-vous avec les éditions Delcourt qui se passe mal. Guy Delcourt m'explique que la bande dessinée est un petit milieu, qu'il ne pense pas qu'on se reverra ou que je perce. Or cette rencontre est décisive dans ma décision de me tourner vers l'underground.

J'ai 28 ans quand je me lance dans la bande dessinée. Je suis déjà content d'avoir tenu aussi longtemps dans des laboratoires. Peut-être ai-je également pris confiance en moi, pensant que j'ai changé et que je suis désormais enfin capable de m'astreindre à une discipline.

Nous fondons alors un fanzine, avec Philippe et Joëlle, *Le Simo*, dans lequel sont publiées les planches refusées que nous avions réalisées pour *Brulos Le Zarzi*. Mon orgueil est tellement démesuré que je ne comprends pas pourquoi elles sont retoquées. En fait, ce que nous faisons n'est ni suffisamment punk ou rock pour intégrer les fanzines de l'époque, ni suffisamment clean ou inscrit dans l'air du temps pour l'édition classique. Il faut se souvenir des modes éditoriales de cette époque, beaucoup de chemin a été parcouru depuis. Au même moment, aux États-Unis, ça bouge dans le milieu de la *small press* : John Porcellino, Tom Hart, Julie Doucet. La fondation Xeric commence à proposer une bourse pour récompenser les autopublications en photocopies, et partout dans le monde émergent des fanzines d'un nouveau genre, beaucoup plus clean encore avec l'arrivée des outils numériques. Lecteur fidèle des *Inrocks*, du *NME*, du *Magic Mushroom*, de ce genre de revues qui dépeignent le parcours des rockers, font l'éloge du « fais-le toi-même », j'applique cette philosophie au dessin. La bande dessinée proprement dite ne m'intéresse pas vraiment. Rien de ce que je peux apercevoir autour de moi ne me fascine autant que ce que j'avais pu voir dans la bibliothèque d'Olivier Josso et Laure, où trônent les frères Hernandez, David B., Julie Doucet… Cette fameuse énergie qui me pousse enfant à faire de la planche à voile pendant des heures, je la détourne désormais pour créer des fanzines et aller sur tous les salons, en dormant peu et en bossant tout le temps, animé par la certitude orgueilleuse qu'il est important que les gens lisent ça. En marge de la production de l'époque, seuls dans ce registre pendant un ou deux ans, nous nous faisons repérer et avons la chance de vendre beaucoup, 2 000 exemplaires, de la main à la main, sans passer par un diffuseur. Ces chiffres apparaissent d'autant plus considérables aujourd'hui qu'il est devenu difficile de vendre un album indépendant diffusé dans le circuit traditionnel à plus de 1 000 exemplaires. Mais à l'époque, avec notre réseau et des contacts comme John Porcellino, des indépendants qui arrivaient à vendre plus de 5 000 exemplaires de leur production, nos ventes ne nous paraissaient même pas si importantes. Peu à peu, nous rencontrons des dessinateurs aux créations plus proches des nôtres. Au festival d'Angoulême, dans la section fanzines organisée par la fanzinothèque de Poitiers, dirigée par Didier Bourgoin – qui faisait à l'époque un super boulot –, je découvre tout ce que j'adore depuis : des trucs

"J'ai appris à prendre du plaisir en rencontrant des gens, à intervenir dans les écoles, à voyager, à courir les festivals."

trash, limite, des graphzines, comme *Le Dernier Cri*. Transgressif mais en même temps complètement institutionnalisé, il s'agit d'un underground assez figé d'une certaine manière. Je suis incapable de faire ça car, même si ce n'est pas un académisme pompier, c'est codé et il faut être assez cultivé, pointu, pour comprendre ce qui est intéressant, ce qui rentre là-dedans ou ce qui n'y rentre pas. J'ai personnellement besoin de plus de liberté dans ma manière de concevoir mais, en tant que lecteur, j'admire énormément les gens qui s'y inscrivent : Pakito Bolino, Nuvish, Caroline Sury, Julie Doucet… Aujourd'hui encore, je les regarde régulièrement. Le lien entre mon travail et celui de ces dessinateurs serait Mattt Konture ; c'est un peu le chaînon manquant qui nous relie.

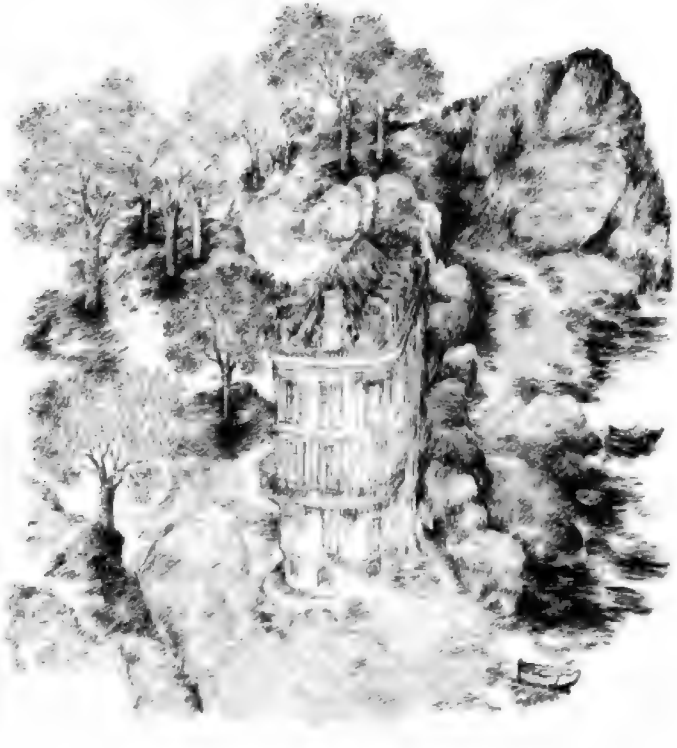
Au final, cette époque m'a changé, elle a tout changé. J'ai appris à prendre du plaisir en rencontrant des gens, à intervenir dans les écoles, à voyager, à courir les festivals dans des villes inconnues pour installer mon stand et me forcer à échanger avec les personnes qui s'arrêtaient. Ma vie et mon rapport aux autres ont changé du tout ou tout. J'ai alors découvert comment vivre

librement, sans angoisse du lendemain, de l'argent, de ce genre de chose.

Ton trouble de l'attention a-t-il des conséquences sur ton écriture ?
C'est la notion d'apprentissage qui m'intéresse le plus. Partout et tout le temps. Dans toute la littérature que j'ai pu lire, c'est toujours le début qui me séduit, après l'intérêt décroît. *Le Rouge et le Noir*, par exemple, j'adore le début. *Le Monde selon Garp* de John Irving, la fin m'apparaît beaucoup trop longue jusqu'à la mort de chacun des personnages. Mais cette absence de persévérance est en train d'évoluer depuis dix ans. Maintenant, j'aime beaucoup plus l'idée de travailler sur la fin. Le côté crépusculaire m'intéresse de plus en plus.

À un moment, ta carrière prend un tournant. Comment l'expliques-tu ?
Publier des comics de notre propre travail bouleverse tout. J'aime beaucoup m'occuper du journal, des autres ; cela me valorise et je change. Jusqu'au moment où je me rends compte que c'est une illusion, je ne suis pas du tout fait pour ça. J'ai ce défaut de vouloir transformer coûte que coûte les histoires moyennes en bandes dessinées de qualité, en m'acharnant à trouver des solutions avec les auteurs ou en leur proposant mes solutions. Je manque trop de calme pour faire le travail d'éditeur qui, selon moi, doit impérativement se retenir d'intervenir pour plutôt accompagner et rassurer. Je veux sans doute déjà créer à travers le travail des autres et je finis par me sentir mal à l'aise. C'est là que je décide de me concentrer sur l'écriture de mes propres bandes dessinées. Or je me rends brutalement compte que je n'ai rien à dire. C'est très douloureux. Je cherche de toutes les manières possibles ce qui peut émaner de moi, en vain. Je dois me faire à l'idée que je suis un lecteur passionné, mais que je n'ai pas de voix intérieure. Je commence donc par raconter des souvenirs de vacances, de voyages. Des petites pistes, à droite, à gauche, un travail de lecteur. Jérôme sera d'ailleurs avant tout un lecteur, avant d'être un héros. Le thème principal de cette série, ce sera les livres. Comme je connais le sujet, pour une fois j'ai quelque chose à dire. Tout commence quand Jérôme, le libraire d'Alphagraph à Rennes qui depuis a hélas fermé ses portes, lance un fanzine hebdomadaire à l'adresse des dessinateurs qui fréquentent sa boutique. C'était l'endroit parfait parce qu'il s'intéressait autant à la littérature qu'à la philosophie, aux essais, aux livres d'art, à la photo qu'à la bande dessinée. Sa librairie était alors entièrement dédiée à la mise en avant de ses choix, de ce qu'il aime et veut défendre. L'idée est de faire une histoire par semaine en quatre pages. Je commence alors pour la première fois à vraiment dessiner, à écrire, à endosser le statut de dessinateur de bande dessinée. Un rythme se met lentement en place, je ritualise peu à peu ma vie afin de produire une histoire en quatre planches chaque jeudi. Cela passe d'abord par un temps de gestation, puis un temps de création, pour finir sur le petit stress du mercredi soir, ce moment délicieux où je me rends compte que je vais faire mon histoire de quatre pages. Je dessine comme ça les cinq premières histoires de quatre planches, d'une manière assez naturelle, sans trop m'en rendre compte. C'est là où je suis le meilleur, quand je fais les choses sans conscience. Mais au bout des 20 premières pages – que je trouvais bonnes et que je trouve toujours bonnes quand je les relis de manière assez miraculeuse –, ça s'écroule. Je n'arrive plus à maintenir le rythme, la qualité. J'arrive encore à produire quatre planches, mais elles partent en fait un peu dans tous les sens, le personnage rencontre d'autres personnages. Par peur des digressions et de me disperser, je ne m'évade heureusement pas trop loin et je finis toujours par revenir sur les mêmes lieux, ce qui permet de conserver une forme de cohérence. Plus

"Avec *Jérôme d'Alphagraph*, j'ai commencé à vraiment dessiner, à écrire, à endosser le statut de dessinateur de bande dessinée."



© Nylso/ éditions Michel Lagarde 2016

CI-DESSOUS
L'initiation de Jérome d'Alphagraph par son maître.

© Nylso

Regarde ton Maître et vois !
Oh !?
Allez
Bravo ! C'est pas mal pour un début !
À ton tour
Allez ! Ça suffit pour aujourd'hui. Maintenant, on va goûter. Tu aimes ça, goûter ? Et demain sera le grand jour

Jérôme d'Alphagraph

Avec Marie Saur

FLBLB, Les Contrebandiers, 7 volumes, 2002-2013

L'apprentissage de Jérôme débute dans le fanzine *Chez Jérôme Comix* en 2000. Le jeune garçon habite une roulotte et se déplace dans un Moyen-Orient à la géopolitique incertaine, où la nature foisonnante et sauvage paraît annoncer les dessins de *Cabanes*. Penseur itinérant animé de multiples questionnements sur sa vie et son futur, Jérôme se fait libraire tout en cherchant la sagesse par l'écriture et auprès de son guide spirituel, Maître Tchou. L'encrage serré et les noirs profonds, la mise en espace des images et la liberté dans le découpage de Nylso semblent inviter à une aventure intérieure irrésistible et apaisante.

tard, ça devait changer. Je me résous à ritualiser encore plus pour avancer, autant dans ma vie de tous les jours que dans le dessin proprement dit. Je me condamne à dessiner chaque jour la même planche, c'est-à-dire une page avec le même sujet, un graphisme inchangé, avec le secret espoir que ma vie et ses aléas se chargeront d'apporter des différences infimes. Et qu'au final, un récit se formera.

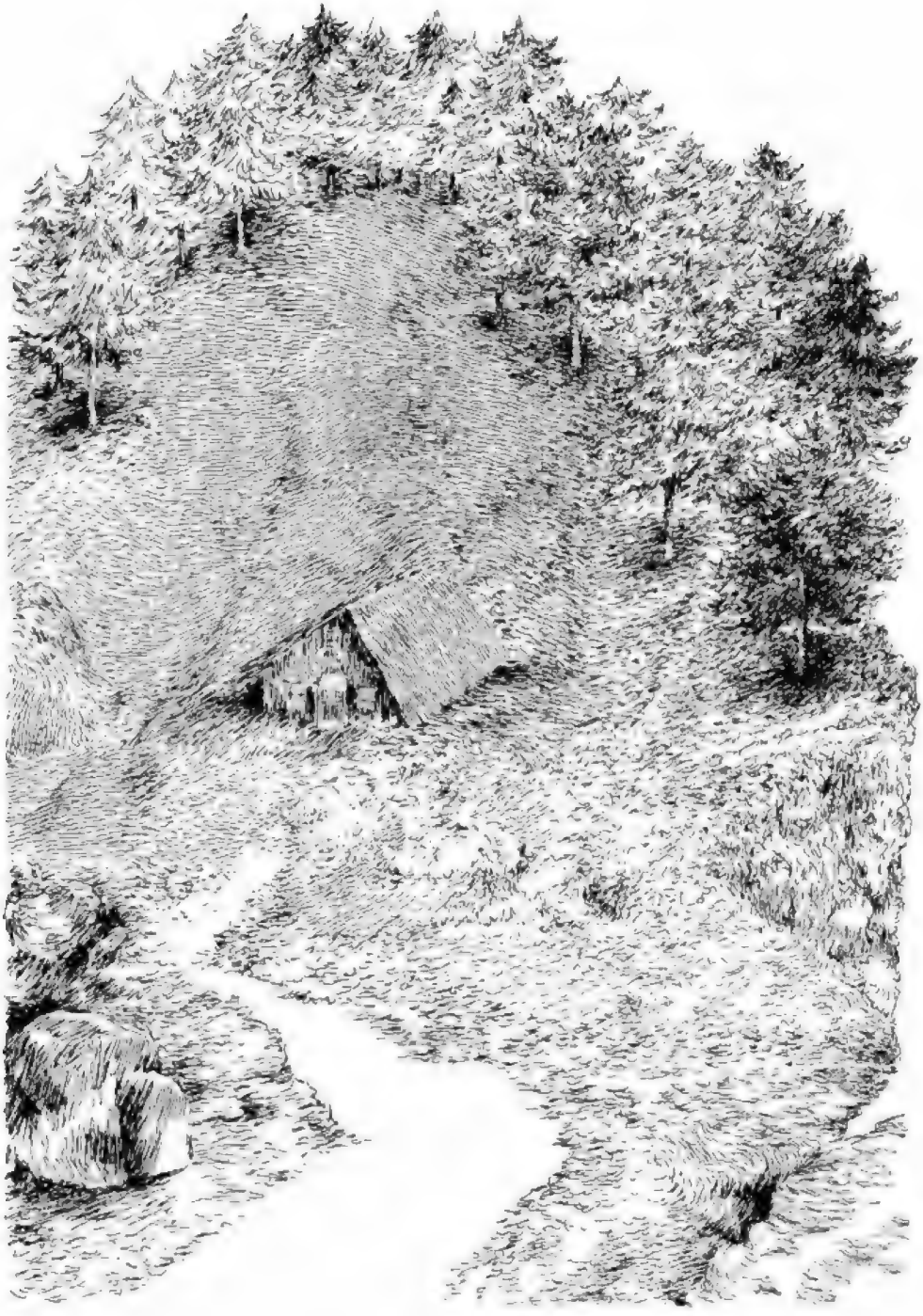
Peux-tu préciser comment ce changement de vie a changé *Jérôme* ?
Je peux repartir des mêmes éléments, du même rituel, un peu comme un artiste contemporain, avec l'idée de la performance, de la répétition, du motif, du trait répété à l'infini. En tombant sur le testament que Gombrowicz a écrit quelques mois avant sa mort, je suis impressionné par sa phrase « L'ennemi, c'est la forme » (*Testament : Entretiens avec Dominique de Roux*, Gallimard). Ça m'obsède et je commence à m'intéresser à l'art contemporain, tout ce travail sur l'abjection, sur la destruction de la forme, tout ce qui est crépusculaire. Je me dis qu'au fur et à mesure, je vais injecter dans *Jérôme* de l'informe, de plus en plus de codes personnels, de recherches formelles, de crépusculaire, de noirceur et au contraire évacuer l'humour, la fraîcheur, la liberté. *Jérôme* était né durant une période heureuse, mais entre-temps j'ai perdu Joëlle. Le premier tome de *Jérôme* a été écrit avant la découverte de son cancer. Les autres volumes seront écrits après, notamment *Jérôme et le lièvre*, qui reste un livre sur le deuil. C'est en réalisant

> **"Je me suis dit que j'allais injecter dans *Jérôme* de plus en plus de codes personnels, de crépusculaire, de noirceur."**

sa compilation que j'ai compris que la mort rapide de mon père m'avait laissé sans repère, que je n'avais désormais plus peur d'avancer dans l'inconnu. Commencer en ne sachant pas où je vais, continuer dans le noir me seraient désormais familier, et de cette façon naît un style qui n'aurait probablement jamais pu naître autrement.

Qu'est-ce qui a fondamentalement changé en vous ?
À mes débuts, j'étais la caricature du garçon coincé, d'où le côté mignon de mon dessin que j'ai fini par accepter. Dès que je tentais autre chose, cela ne vibrait pas. Je me suis donc habitué à ce côté Hello Kitty, d'une cucuterie absolument épouvantable. Pourtant, en termes de musique, j'aime plutôt ce qui est crépusculaire, *cold*, mélancolique. Mais mon tempérament ne va pas dans ce sens. C'est esthétique. Ce qui me caractérise, c'est plutôt une espèce d'innocence, de pureté. Chaque matin, je suis tout neuf, optimiste, je me lève très tôt, à 4 ou 5 h, je suis en super forme, et je me mets à travailler dans une innocence complète. C'est la meilleure occupation que je peux trouver, une forme de simplicité. Depuis une période récente, disons ces dix dernières années, depuis *Jérôme d'Alphagraph*. Cela donne des personnages mignons dans des paysages d'herbe, d'arbres. Or, pour faire accepter ça, le parcours est le même que pour faire accepter des choses trash. Pour beaucoup de gens, c'est assez abject, un repoussoir. Je me rappellerai toujours ce que m'a dit Lolmède, qui a quand même été mon premier maître : « Avec ton dessin, tu vas réussir très vite, c'est commercial. » Il se trouve que non, pas du tout. Parce que justement ce côté mignon ne fonctionne qu'avec un récit à la Hello Kitty. Dès qu'on dit autre chose, effectivement, ça gêne. Et mon texte, qui n'est pas mignon, ce personnage de Jérôme auquel il arrive des choses terribles, gênent.

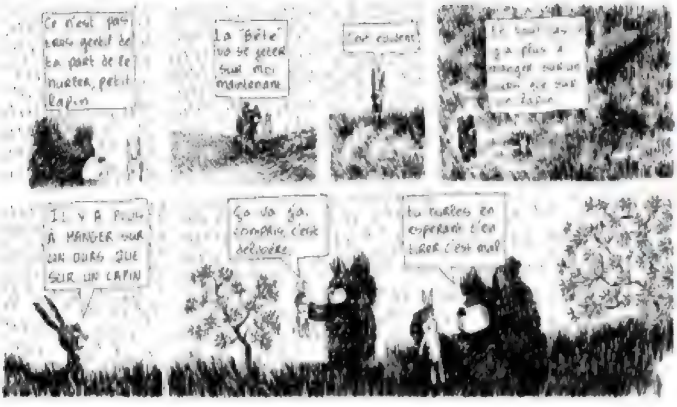
Comment travaillez-vous votre dessin, tout en hachure d'ombres et de lumières ?
J'ai beaucoup regardé le livre d'Henri Alekan, le chef opérateur. C'est mon maître. Son chef-d'œuvre, *Des lumières et des ombres*, rassemble ses sources photographiques, picturales, sa philosophie de la lumière, avec tout ce travail sur l'arrière-plan, sur les nuances, les ombres secondaires, ternaires, quaternaires, c'est fascinant. Ce n'est jamais hyper contrasté. Je me souviens que Crumb, que j'admire, comme



© Nyiso/éditions Michel Lagarde 2016

CI-DESSOUS
La représentation de la nature semble annoncer *Cabanes*.

© Nylso


Ce n'est pas sans gêne de la part de le manger, petit lapin
La Bête va se jeter sur moi maintenant
Car courons
Il y a plus à manger sur un ours que sur un lapin
Il y a plus à manger sur un ours que sur un lapin
Go va go, comptons, c'est acheté
Tu tombes en espérant c'en LIRE c'est mal

Gros Ours et Petit Lapin

Misma, mai 2016

Un gros ours et un petit lapin déambulent nonchalamment et débattent de questions ontologiques aux milieux de tableaux bucoliques somptueux, dont les compositions et la perspective évoquent la peinture chinoise. Tendresse et mélancolie se conjuguent ainsi le long de cette discussion sans issue, de ce voyage sans destination, bercé par une nature, vivante et chaleureuse, qui convoque perpétuellement l'existence de quelque chose de plus grand, une présence mystérieuse et bienveillante, à laquelle l'humanité n'a jamais accès.

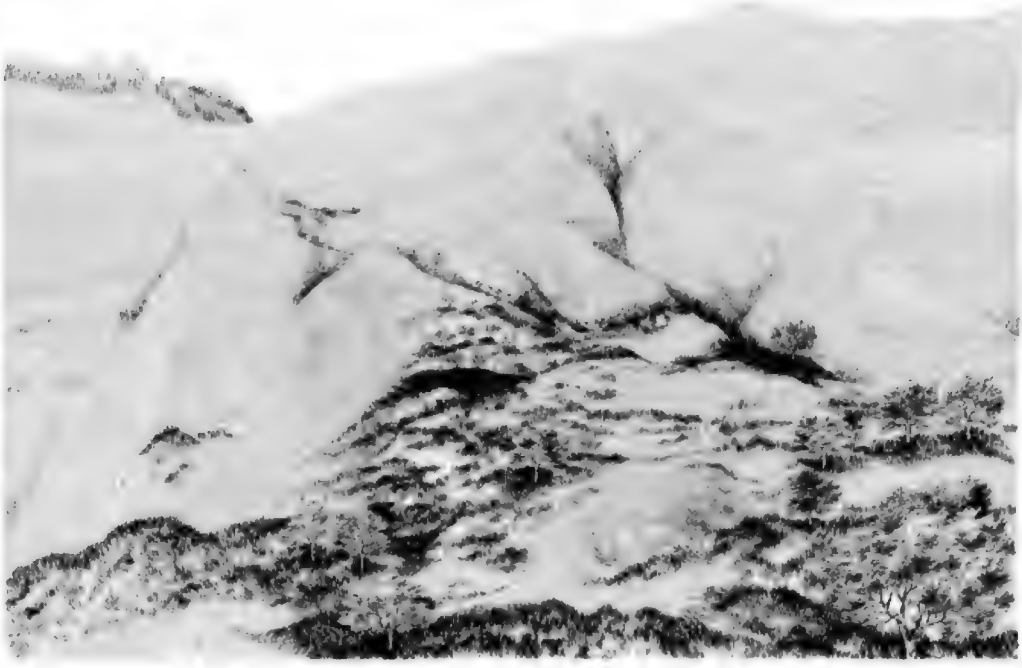
> **"Pour *Cabanes*, je commence le travail une heure ou deux avant de placer la cabane et les arbres dans la page, alors que je suis encore à moitié endormi."**

beaucoup, disait que les hachures sont un mouvement névrotique, surtout dans le croisement. Donc, je n'ai jamais croisé ! Il peut y avoir quelque chose qui visuellement donne l'impression qu'il y a des croisements ou des croisillons, mais si on regarde à la loupe, les traits ne se croisent jamais. C'est davantage quelque chose à la Seurat : l'intensité de la lumière varie en fonction de la proximité ou de l'éloignement des traits. Si, pour une tache précise, j'ai besoin d'avoir un noir ou un gris qui va vers le plus foncé, alors je chausse des lunettes avec deux petites loupes aux extrémités, celles que les horlogers utilisaient pour les mécanismes compliqués avec des ressorts. Je travaille avec un grossissement important et je fais exactement ce que je veux. Je le fais plus dans un état méditatif que dans un état de névrose, le matin, en me réveillant doucement, dans un demi-sommeil. Je m'intéresse de plus en plus au dessin en dehors de la bande dessinée, avec une recherche dans la composition, un côté pictural, abstrait. Et dans *Jérôme et le lièvre*, j'ai remonté le récit en tenant compte des valeurs de gris, en partant du plus clair pour aller vers le plus noir. J'ai découpé toutes les pages, toutes les cases. À l'époque, on me prêtait une maison où j'habitais seul. Le long des escaliers du deuxième étage, j'avais formé des tas de cases, hiérarchisés par zones de gris du plus clair au plus foncé, qui finissait par former une espèce de descente vers le crépusculaire.

Vous citez quelques références, quelques modèles, mais qui seraient votre ou vos maîtres ?
J'avais un problème pour trouver un maître, quelqu'un qui puisse me ressembler dans la bande dessinée ; il n'y avait que Julie Doucet, dont j'allais régulièrement voir le travail. J'ai commencé à dessiner tard, je crois que ça venait de là.

Qu'est-ce qui a changé avec l'arrivée de Marie Saur à l'écriture ?
Depuis le début, Marie m'aide pour l'écriture. Sauf qu'elle n'est pas créditée dans *Jérôme d'Alphagraph* ; elle ne veut pas. J'insiste pour qu'elle soit créditée dans *Jérôme et le lièvre*, mais elle continue de refuser au motif que je passe beaucoup plus de temps à dessiner qu'elle à écrire. Elle ne veut accepter la moitié des crédits comme la moitié des droits. C'était pourtant important que son nom soit pour moi sur la couverture, qu'elle ait un contrat et que nous partagions les droits. D'autant plus que, sans elle, je n'aurais jamais pu finir *Jérôme et le lièvre*. Lorsqu'elle a fini par accepter, ça a tout changé. Nous sommes vraiment devenus officiellement un duo et c'est là que les seules peurs que je pouvais éprouver au moment de rendre le livre à l'éditeur se sont définitivement envolées, car c'est elle qui s'en est chargée.

Comment fonctionne l'écriture entre vous ?
Il y a beaucoup de gens qui me disent : « On aime bien ton dessin, on n'aime pas ton texte, c'était mieux quand tu faisais tes bandes dessinées tout seul », alors que je ne l'avais quasiment jamais fait. Avec Joëlle, c'était autre chose parce que je travaillais sur les décors de ses comics, je peaufinais ses planches, et en échange elle m'aidait sur le texte. On était dans le rêve d'être des auteurs, on trichait un peu. En fait, on travaillait en commun tout le temps et, d'une certaine manière, c'est ce qui s'est passé avec Marie, qui participe dès le début à l'écriture du scénario, elle rebidouille les dessins, elle peut changer tout ce qu'elle veut, je lui laisse une liberté totale, elle peut diminuer la taille des personnages, changer l'emplacement des yeux, tout. Elle est la première lectrice, j'ai entièrement confiance en elle. Elle fait la mise en scène en quelque sorte, et je trouve très bien qu'elle décide. Je commence généralement par une espèce de one-man-show. J'ai des idées qu'elle couche sous forme de texte plus construit. C'est alors que je me l'approprie complètement, au point de ne plus pouvoir distinguer les fragments que j'ai écrits des siens. Ce texte est donc le fruit d'un long dialogue entre nous deux et, quand il s'agit de le jouer, c'est-à-dire



© Nylso/ éditions Michel Lagarde 2016

de le dessiner, je ne suis jamais dans la position de quelqu'un qui s'empare du texte d'un autre, j'ai l'impression qu'il est de moi. Souvent, je ne relis d'ailleurs même pas et je le dessine de mémoire. J'essaie de jouer ce texte comme s'il me venait, de retrouver la fraîcheur du fanzine, de l'instinct, il n'y a que là que je me trouve bon. Ensuite, avec Photoshop, d'une manière assez fastidieuse, je récupère les dialogues d'origine et le replace pour être fidèle.

Comment fonctionne votre dessin dans la série des illustrations que vous venez de produire récemment ?
Pour ma série de dessins de cabanes, j'ai l'impression de savoir où je vais, mais d'une manière un peu médiumnique. Je sens que quelque chose vient, je vois où ça va et j'ai l'impression de dominer mon sujet en définissant la forme de cette image comme quelque chose de bouclé. Je commence le travail une heure ou deux avant de placer la cabane et les arbres dans la page, alors que je suis encore à moitié endormi. Et, à un moment donné, j'ai juste à placer la cabane à un endroit, au bon endroit. Ce qui est génial, c'est que maintenant que je sais que je vais passer des heures sur

"Quand je suis dans cet état de demi-sommeil, les images mentales remontent à la surface."

chacun de ces dessins, il me faut juste dominer mes nerfs les deux premières heures de façon à ce que cette cohérence médiumnique-là se mette en place de manière harmonieuse. Quand je suis dans cet état de demi-sommeil, les images mentales remontent à la surface, je me fais confiance et ça fonctionne, mon cerveau a enregistré tous ces paysages que je dessine un peu partout, dans tous mes voyages, des montagnes, des rochers, la mer, des maisons.

Cette approche médiumnique relève-t-elle selon vous d'une recherche de plaisir dans la création ou d'un besoin pour libérer l'expression ?
Les méthodes d'apprentissage classique, avec moi ça ne marche pas. Seule marche la ritualisation. Si ma vie est ritualisée, ça me met dans un état de plénitude pour que les choses adviennent, une espèce de calme surgit, qui émane de ma personne et se retrouve dans le dessin. Je ne le contrôle pas, ça se passe comme ça. Je n'ai pas l'impression de travailler, dans ces moments-là. Il y a aussi quelque chose de l'air du temps, bizarrement. Au début, j'avais l'impression d'être original dans mon approche créative, mais aujourd'hui nombre d'artistes plus jeunes que moi emploient des méthodes proches. L'aspect médiumnique apparaît de plus en plus dans la musique, dans la techno, une espèce de fascination pour la musique lancinante, comme les cérémonies dans les musiques traditionnelles, cette musique pop où le temps est suspendu et que je peux écouter en boucle. À ce moment-là, je ne vois pas ce que je pourrais faire de mieux que dessiner. ◆

- *Cabanes*, aux éditions Michel Lagarde
- *Gros Ours et Petit Lapin* aux éditions Misma

Merci aux éditions FLBLB et aux éditions Misma.

Stanislas & Laurent Rullier

RIEN DE PLUS QU'UN MOT ÉCRIT À LA PLUME

Avec les quatre albums de *Victor Levallois*, Stanislas et Laurent Rullier ont su créer une alchimie parfaite entre bande dessinée classique et questionnement moderne. La preuve par trois cases.

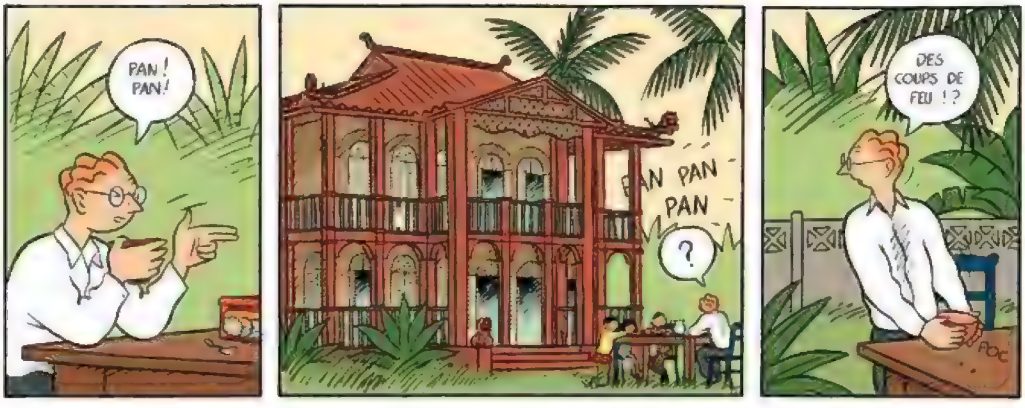
PAR NICOLAS TELLOP

Le personnage de Victor Levallois se situe à mi-chemin entre Tintin et Théodore Poussin. Du premier, il a hérité le style Ligne claire, poussé jusqu'à une épure dont Stanislas s'est fait le maître. Du second, il retient le destin torturé sur les rivages de l'histoire coloniale. Si le héros de Frank Le Gall, créé quelques années plus tôt, erre au milieu des archipels orientaux de l'entre-deux guerres, Victor est le témoin impuissant des troubles indochinois des années 1950, du moins dans les deux premiers tomes de la série. Naïf et peu charismatique, binoclard et chétif, il incarne comme Théodore une image à mille lieues du baroudeur tête-brûlée que l'on rencontre souvent dans les récits d'aventures – ce qui ne les empêche ni l'un ni l'autre de devenir des figures complexes et redoutables en dépit des apparences. Mais contrairement aux aînés Tintin et Poussin, comme l'indique le titre de la série, il s'agit de remonter le cours d'une existence et de retracer *La Vie de Victor Levallois*. Au début du premier album apparaît un Victor dégarni qu'un vieux cliché retrouvé engage à la remémoration. La série n'est pas construite comme une suite d'aventures mais comme une autobiographie, certes fictive mais non moins dense et bouleversante.

Deux décennies plus tôt, Victor est un jeune homme qui s'initie à l'aventure, un garçon de bureau très commun et transparent que les circonstances mettent du jour au lendemain dans une situation extraordinaire. « *Saïgon* ! Pour moi, cela n'évoquait rien de plus qu'un mot écrit à la plume sur le bordereau d'expédition d'une quelconque marchandise », raconte-t-il au début de l'album. Contrairement à Théodore Poussin, Victor n'a aucune imagination. Les mots ne le font pas rêver, et le nom de la cité vietnamienne n'est pour lui qu'une inscription à usage administratif et commercial. C'est pourtant là-bas que, quelques pages plus loin, le lecteur le retrouve au moment du petit-déjeuner, au lendemain d'une bagarre dans un bar et avant le démantèlement d'un réseau de trafiquants. Le mot est devenu une destination, le lieu d'une action concrète dans laquelle Levallois s'engage et qu'il ne considère plus avec le froid recul du comptable. Dans *Trafic en Indochine*, le personnage fait l'apprentissage du sens. Son voyage va lui permettre de saisir l'image de Saïgon : il passe ainsi de la virtualité des choses à leur réalité. D'une certaine façon, Victor fait également l'apprentissage du pouvoir de la bande dessinée, celui d'une représentation qui fait se rencontrer l'imagination et son image. Et c'est en particulier à l'heure du petit-déjeuner que le personnage découvre l'étendue du pouvoir capable de s'y déployer. En trois cases seulement, tout le projet de la bande dessinée est résumé, et plus largement encore, celui de toute imagination qui s'exerce.

Contrairement à Théodore Poussin, Victor Levallois n'a aucune imagination

© Humanoids, Inc. / Les Humanoïdes Associé



En prenant son café, Victor s'amuse avec des enfants tonkinois assis à la même table que lui. Aucun ne parle la langue de l'autre, et pourtant ils trouvent le moyen de communiquer en jouant d'une culture commune, celle du cow-boy ou du gangster, et du signe le plus élémentaire qui puisse lui être attaché : l'index et le majeur tendus pour figurer une arme à feu, conjugués à l'onomatopée « Pan ! » en guise de détonation. Ici, de façon rudimentaire, Victor joint le geste à la parole : il mime du geste un revolver et articule le bruit d'un coup de feu. La bande dessinée est toute entière contenue dans cette image qui la transcende. L'onomatopée est un attribut du 9ème Art, un mot qui porte en lui à la fois l'événement et sa narration. Elle est doublement parole : d'une part parole énoncée par le personnage, et d'autre part parole énonçant l'action (« Pan » équivaut à « un coup de feu est tiré »). Le geste est, de son côté, représentation : Victor contraint une forme (sa main) à tenir lieu de signe. Le personnage donne corps – son corps – à un système, à une idée, et il se pose dès lors en figure de l'imagination qui s'invente. Dans cette case, Victor redouble ainsi la bande dessinée car il y représente la coalescence des signes que sont l'image et le verbe. Il fait de la bande dessinée à l'intérieur d'elle-même et à son insu. À ce moment du récit, cet acte est gratuit, anecdotique : rien ne le motive et, comme il n'est que mime, rien n'en résulte. Ce geste est pure illusion – il est donc pure représentation.

Dans la case suivante, la perspective s'est élargie, on ne voit plus seulement Victor à table, mais aussi le jardin et la maison.

Victor fait également l'apprentissage du pouvoir de la bande dessinée, celui d'une représentation qui fait se rencontrer l'imagination et son image.

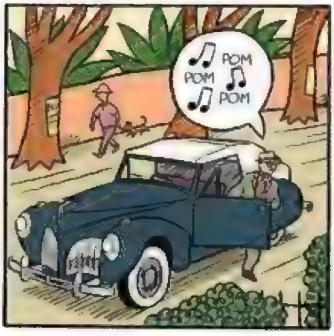
Et à l'arrière-plan retentissent des coups de feu, des vrais, des « PAN PAN PAN », signes de détonations réelles. Une seconde plus tôt, puisqu'il jouait, Victor se situait dans l'illusion et le simulacre – il s'amusait des signes. Mais l'illusion se concrétise en se faisant écho, comme si les deux cases donnaient l'envers et l'endroit d'un seul et même événement : le fantasme et sa réalisation. Une césure s'impose alors entre l'imagination et l'image, entre l'art de l'illusion et l'authenticité du fait. Entre les deux, le récit est sujet à une sorte de court-circuit, un *bug* au sein duquel s'inversent les tensions. Le dédoublement articule une transition entre le simulacre innocent et la réalité, plus menaçante. C'est toute son ambiguïté : on ne simule jamais sans s'exposer au retour du réel, on ne fait jamais semblant sans déclencher un embrayage avec la réalité. Chez Molière comme ailleurs, n'y-a-t-il pas quelque danger à faire le mort ? Comme avec le nom de Saïgon auparavant, le héros découvre le véritable sens du mot « PAN » : il réalise qu'il ne s'agit plus seulement d'un stéréotype hollywoodien. Mais si le personnage semble en être victime, ce n'est que partiellement. Car dans l'album, Victor incarne un sujet qui dispose d'un pouvoir sur le récit. En se remémorant sa jeunesse, il se dédouble lui-même et devient à la fois personnage et narrateur.

Tout l'enjeu de l'autobiographie consiste à mesurer l'écart entre le moi agissant (au passé) et le moi racontant (au présent). C'est peut-être ce que donne à sentir la jonction entre ces deux cases. La première donne corps à l'imagination, à la virtualité du souvenir, pour le ressusciter ensuite dans la deuxième case. En redonnant vie au passé par le spectre de la remémoration, le personnage renoue avec l'image gardée au fond de lui pour la reconstruire. Il sent à travers son corps d'autrefois l'enchaînement des événements qui s'ancre autour d'une table de petit-déjeuner et s'élargit à la maison tonkinoise, au jardin et au pays tout entier. « PAN », c'est la madeleine de Victor.
Dans la troisième case, le personnage se lève, regarde derrière lui (c'est-à-dire dans la direction des deux cases précédentes, comme pour en vérifier le cheminement) et s'étonne : « Des coups de feu !? » Plus que les détonations, c'est leur perception par Victor qui compte – la manière dont ils se signifient à lui. Dans la mécanique de restitution du souvenir, Victor se représente d'abord l'événement passé pour en faire la parole rapportée de sa propre vie. Au centre de ce segment tracé entre le passé et le présent, entre la première case et la dernière, il y a l'événement, insaisissable, invisible, comme tout souvenir qu'on veut ramener à la vie.

Avec *Les Aventures d'Hergé*, Stanislas retrace une autre vie, celle du créateur de Tintin.

Se superposent alors le Victor qui se souvient et le Victor qui a vécu. Le premier se met en scène dans la peau de l'autre. Il introduit dans le récit (case 1) l'événement tel qu'il a été perçu dans sa vie (case 2) dans la perspective d'une démarche rétrospective (case 3 : où il regarde en arrière). La bande semble appliquer une réflexion de Michel Foucault sur l'image : « Ce pouvoir de rappeler implique au moins la possibilité de faire apparaître (comme voisines ou contemporaines, comme existant presque de la même façon) deux impressions dont l'une pourtant est présente alors que l'autre, depuis longtemps peut-être, a cessé d'exister. Sans l'imagination, il n'y aurait pas de ressemblance entre les choses ». Dès lors, la représentation « se situe du côté de l'imagination ou, plus exactement, elle n'apparaît que par la vertu de l'imagination et l'imagination en retour ne s'exerce qu'en prenant appui sur elle ». Chez Victor, c'est précisément en fonction de l'imagination que l'événement a pu reparaître.
En se réfractant en trois temps, cette structure n'en garde pas moins le caractère de l'unique, puisque tout est recentré sur l'événement lui-même. En introduisant les détonations comme une madeleine de Proust, Victor cherche à atteindre et à retrouver la perception qu'il en a eu pour pouvoir mieux les regarder rétrospectivement, et c'est ce qu'il fait en image : dans la première case, ses deux doigts sont pointés en direction du point d'interrogation dans la deuxième : ils prennent donc comme cible sa perception, la surprise qu'il éprouva à l'époque en entendant les coups de feu, tandis que dans la dernière case, son regard est tourné vers l'endroit où sont signifiées les détonations – il est tourné vers l'événement lui-même, qu'il vient de retrouver. De son côté, les mots de la dernière vignette (« Des coups de feu !? ») sont ceux de la narration de l'événement.

L'image, dans sa position de recul rétrospectif, correspond à ce que Foucault appelle *l'analytique de l'imagination*, ce « pouvoir positif de transformer le temps linéaire de la représentation en espace simultané d'éléments virtuels » et qui s'exerce sur les deux cases précédentes. La seule image que peut offrir la bande dessinée comme le souvenir, c'est donc celle de l'imagination.

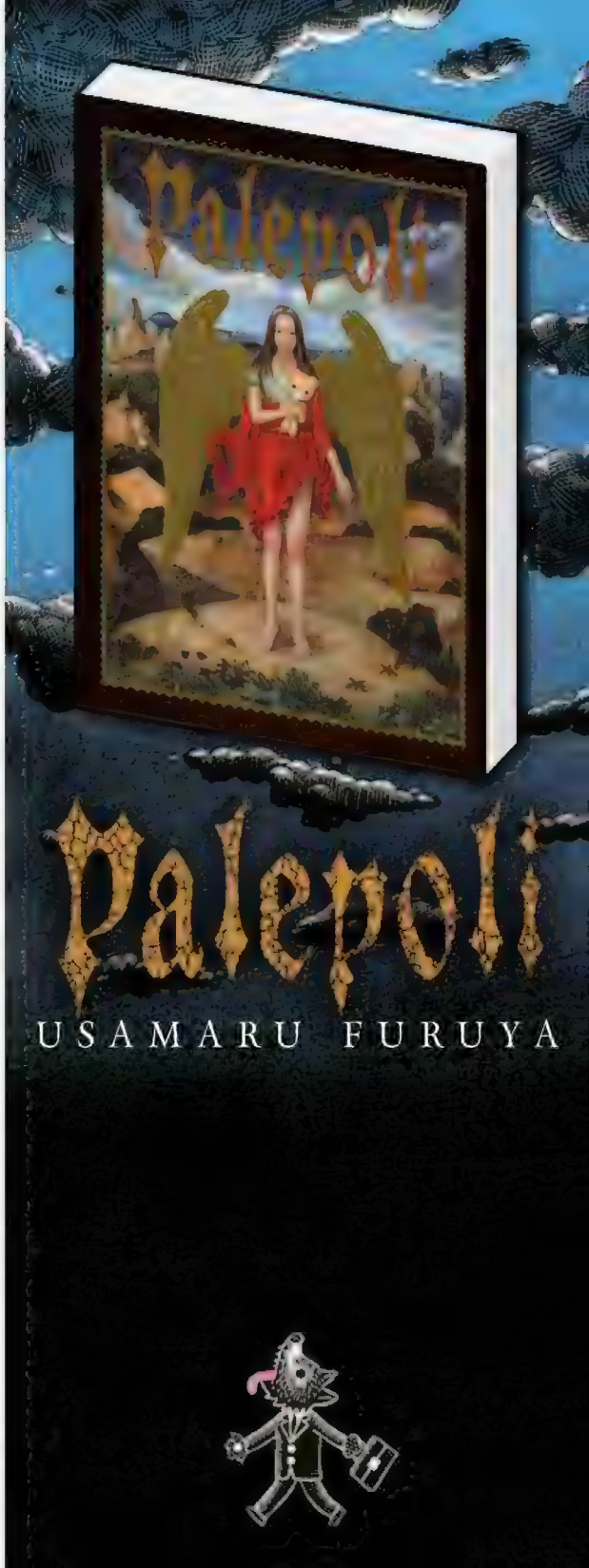


© Humanoids, Inc. / Les Humanoïdes Associés

© Dargaud

Or, une surprise attend le lecteur à la bande suivante : les coups de feu tirés ne sont eux-mêmes qu'un jeu. Deux camarades de Victor s'amusent à tirer sur des bouteilles vides pour mesure leur habileté. Ainsi, si le réel peut être saisi par le jeu de l'imagination, c'est qu'il est lui-même un jeu plus vaste et propre à disperser l'ennui du quotidien. La vie de Victor Levallois ne commence pas à Paris, où l'existence du personnage se déroule dans l'évidence d'une route toute tracée, mais elle éclot dans l'exotisme tonkinois d'un petit-déjeuner accompagné d'une séance de tir à balles réelles. De la réalité, on ne saisit jamais mieux que ce qui en écarte et la disperse. C'est sans doute là l'objet du véritable trafic de l'album : la contrebande de l'imagination qui viendrait nourrir une vie plus riche, plus excitante, plus exotique. Une dizaine d'années plus tard, avec *Les Aventures d'Hergé*, le dessinateur Stanislas participe à un autre projet de vie à retracer, non plus celui d'un personnage fictif mais du créateur de *Tintin*. Dans le premier épisode de cette biographie fragmentaire, on retrouve le célèbre dessinateur enfant, mimant un revolver avec sa main. Il s'ennuie en écoutant une amie de sa mère chanter de l'opéra, et s'imagine lui tirer dessus avec les deux doigts joints. Le mime n'est plus celui d'une remémoration à l'œuvre mais le geste primordial de la créativité, en tant qu'elle est évasion et qu'elle donne corps à l'imaginaire. À la fin de l'épisode, la main servira à tenir un crayon dans la main – une arme au pouvoir tout aussi redoutable. ◆

Un grand merci à toute l'équipe d'Urban Comics, à Louise Rossignol et Clémentine Guimontheil.



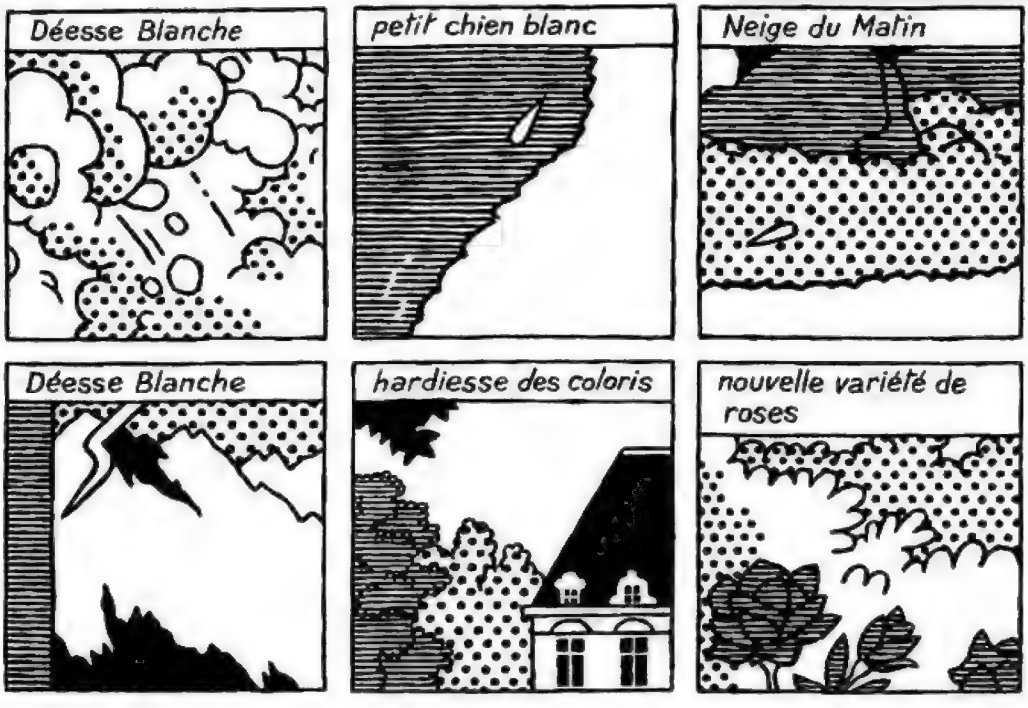
Jochen Gerner et Emmanuel Rabu

RG RENSEIGNEMENTS GÉNÉRAUX

Les livres autour de l'œuvre d'Hergé ne manquent pas. Avec plus ou moins de succès, l'obsession tintinophile se nourrit chaque année de nouveaux ouvrages critiques, biographiques, monographiques ou amoureusement parodiques, mais aucun ne ressemble à *RG*, de Jochen Gerner et Emmanuel Rabu. Bien qu'il soit difficile de le définir, ce livre-monde devrait tout de même faire date.

« Il s'agit d'une lecture chromatique – une « interprétation » via la couleur – des aventures de Tintin », explique Emmanuel Rabu, déjà auteur de *Tryphon Tournesol et Isodore Isou* (Seuil, 2007) dans lequel le savant sourd-dingue d'Hergé se voyait attribuer la paternité des avant-gardes du XX^e^ siècle. « *RG* se compose de quatre parties images et d'une partie texte que j'ai écrite. Le projet consiste à créer un objet – un objet de langage – à partir de l'œuvre d'Hergé, qui soit à la fois un prolongement, un commentaire, une interprétation mais qui ne soit pas strictement théorique (ou alors différemment d'un travail universitaire, par exemple) ; l'idée est de produire – à partir d'une corpus canonique – une sorte d'apocryphe. » Les renseignements généraux auxquels fait allusion l'acronyme du titre renvoient ainsi à l'exploration de ce qui reste caché et secret dans les aventures de Tintin pour en extraire une vérité autre, une vision aussi neuve que radicalement différente en 22 textes extrêmement fouillés (autant que le nombre d'aventures de *Tintin*). Jochen Gerner explique de son côté que *RG* « est une exploration du territoire des images, un voyage à demi-caché à l'intérieur de l'ensemble des aventures de Tintin. Tout comme des auteurs qui raconteraient en bande dessinée les péripéties d'un voyage à l'étranger, nous avons choisi non pas de parcourir un pays réel mais plutôt de réaliser une exploration dans la fiction (dessin et récit) et dans la texture même d'un support imprimé (l'album de bande dessinée). » Féru d'expérimentation oubapienne, Gerner a déjà réalisé chez L'Ampoule en 2002 *TNT en Amérique*, relecture déstructurée de l'album *Tintin en Amérique* fondée sur le détournement et le recouvrement de la matière première pour reconstruire un discours mettant en évidence la violence de l'actualité récente. Comme pour *RG*, il s'agissait de travailler « sur » Tintin, dans les deux sens de la préposition. Mais avec ce nouveau livre, Gerner pousse encore plus loin les limites de son travail. « Après avoir découvert que chaque album de Tintin était, de façon plus ou moins dissimulée, régi par des règles précises, récurrences chromatiques et formelles, j'ai choisi d'en relever les éléments en les retranscrivant sous la forme d'une nouvelle bande dessinée. Il me semble effectivement possible de construire un récit en images qui restituerait la projection de l'espace mental d'un lecteur de bandes dessinées. Les aventures de Tintin étant connues d'une majorité de personnes, ce livre pourrait faire ressurgir chez le lecteur des souvenirs de lecture par le biais de micro-détails. Chacune des cinq parties de *RG* propose une relecture de chacun des albums – selon le postulat

© 2016, Emmanuel Rabu, Jochen Gerner & L'Association

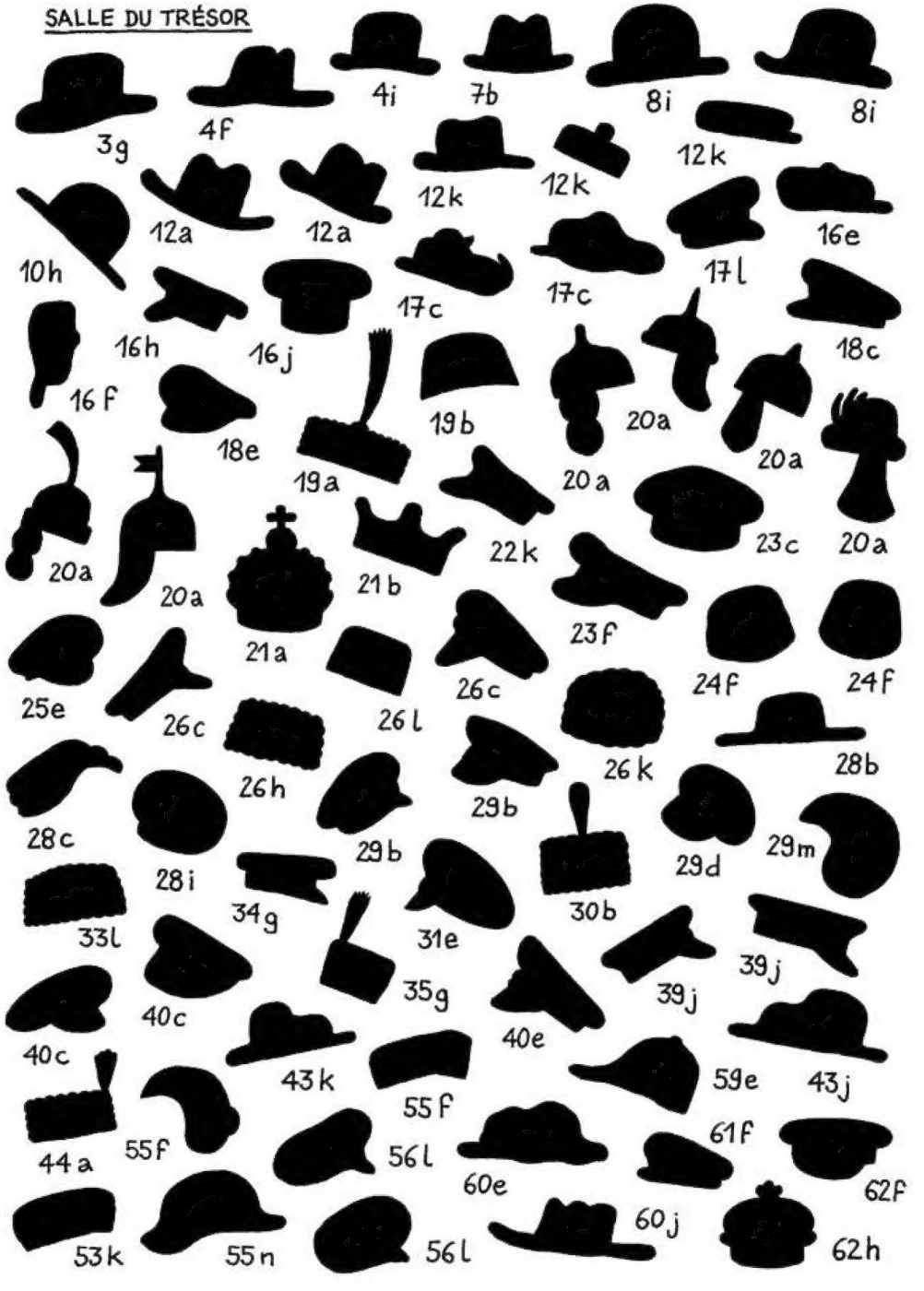


qu'une prédominance de couleur en a gouverné la composition, les formes, les thématiques. Par exemple, le premier chapitre, « MEGACYCLE », est constitué d'une bande dessinée de 34 pages construisant un récit de fiction dans le territoire imprimé d'Hergé, sur la base de l'ensemble des occurrences de couleurs dans le corpus textuel (phylactères et cartouches) des albums de Tintin. Ce récit se développe dans un ordre respectant la chronologie des albums, de *Tintin au pays des Soviets* (1929) à *Tintin et les Picaros* (1976), mais sans marquer les frontières de chaque récit. Se compose alors une seule et grande histoire de la couleur, en noir et blanc. Ici se dessine une aventure fantomatique formée d'oxymores, histoire cachée du tiraillement entre le clair et l'obscur, le bien et le mal, l'archétype scénaristique de la bande dessinée de fiction et le mal-être existentiel sous-entendu et révélé d'Hergé. Le dessin répond au texte et donne des indices sur le récit et le développement d'une intrigue graphique… d'un paradis rouge, royaume des ombres, à une réserve d'or enveloppée de cendres. Le trait et la matière imprimée sont à la fois les héros et le territoire même de cette aventure, un cycle de vie de la naissance à la disparition du héros, à la lisière du figuratif et de l'abstrait, sans jamais toutefois permettre de reconnaître trop directement un décor ou un personnage de ces aventures, qui restent la propriété d'Hergé. » Emmanuel Rabu précise : « Au final, c'est une bande dessinée, un nuancier, un poème théorique, une sorte de roman hypergraphique, comme disaient les lettristes. » Sur *RG* plane donc encore le spectre d'Isodore Isou, ainsi que l'ombre tutélaire d'une poésie situationniste qui cherche à réinventer le réel en un immense terrain de jeu. Critique, invention et transcendance se conjuguent au sein d'un livre qui parcourt les limites de nos représentations et de notre rapport à l'œuvre d'art. Jochen Gerner définit *RG* à la fois comme « un livre de création et un essai, une bande dessinée, un poème et un livre d'art. Un hommage à l'œuvre d'Hergé, un prolongement de cette œuvre et un travail théorique sur elle. » C'est surtout sans doute un ouvrage viscéralement personnel, dans lequel chaque auteur se réinvestit pleinement dans l'œuvre du glorieux aîné : *RG* évoque bien sur le véritable nom d'Hergé (initiales de « Rémi Georges »), mais aussi les initiales des noms des deux auteurs (Rabu, Gerner). Chacun fait ainsi sienne cette citation extraite des *Cigares du Pharaon* : « Ce n'est pas moi, ce sont les yeux ».

Propos recueillis par Nicolas Tellop

RG - Renseignements généraux, de Jochen Gerner et Emmanuel Rabu, sortie juin 2016 (L'Association).

© 2016, Emmanuel Rabu, Jochen Gerner & L'Association



© 2016, Emmanuel Rabu, Jochen Gerner & L'Association

PÉTROLE BRUT

1b BLUE-JEAN POMPISTE

4h GRIS PNEU SIMOUN 53

5b VERT PÉTROLE SPEEDOL

6l SPEE WOUIIIT WALL

7d BUTOIR RÉSERVOIR SOIR

7f IMPER PÉTROLE

9c FUEL WADERS MAC O'CONNOR

10j COL ROULÉ NUIT NOIRE

16e KHEMKHÂH KAKI CAR

24e GRIS-VERT CRÉPUSCULAIRE

25c BENZIN PIPE-LINE

25j ROBE SILVER PUR-SANG ARABE

26c CIEL FOLIE PURE

26g BLEU AHMED DJELLABA

30f GRIS PNEU JEEP WILLYS

41a BLOUSE FIOUL WADESDAH

49g BLEU MÛRE KEFFIEH MOURAD

49l BLUE IRON BANG

53g SIGNAL ROCKET FLARES

55e GRIS LANCIA APRILIA ÉMIR

56i BLUE FUEL INTERIOR BUICK EIGHT

59j GRIS MOUSSE MÜLLER

60l VERT-BLEU BARBE

61j MUR GRIS SKOIL

© 2016, Emmanuel Rabu, Jochen Gerner & L'Association

LA NOUVELLE CRÉATION MANGA D'ANKAMA !

BURNING TATTOO

DISPONIBLE EN LIBRAIRIE

ET SUR WWW.ANKAMA-SHOP.COM

• UNE SÉRIE EN 3 TOMES •

© Ankama Éditions 2016 / Burning Tattoo - Tome 1 par Emmanuel Nhieu

ankama

SPECTRE x360

360° de polyvalence. Zéro compromis.

Windows 10. Faites les choses en grand.

Une polyvalence remarquable

Une charnière unique, qui pivote à 360°, et vous permet d'utiliser aisément les quatre modes.

Élégant sous tous les angles

Avec son profil ultra plat, ses lignes épurées et son élégant boîtier métallique, il attire tous les regards.

Une autonomie incroyable

Jusqu'à 12 heures d'autonomie de batterie, pour rester connecté tout le long de la journée[1].

© 2016 HP Development Company, L.P. Toutes les caractéristiques ne sont pas disponibles dans toutes les éditions Windows 10. Les systèmes sont susceptibles de requérir une mise à jour ou l'achat d'un nouveau matériel, driver et/ou logiciel pour profiter pleinement des fonctionnalités de Windows 10. Consultez www.microsoft.com. Applications vendues séparément, en fonction des marchés.

[1] Windows 10/MM14. L'autonomie de la batterie varie selon différents facteurs, notamment le modèle, la configuration, les applications installées, les fonctionnalités, l'utilisation, la connectivité sans fil et les paramètres de gestion de l'alimentation. Naturellement, la capacité maximale de la batterie diminue avec le temps et l'utilisation. Pour en savoir plus, consultez http://www.bapco.com.

Windows 10